



جامعة سقان



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها

٢٠



العدول التركيبيّ الاسميّ، في قصائد «ابن خفاجة الأندلسيّ» بين النحو والبلاغة

* مريم أفرین

الملخص

ترصد هذه الورقة ظاهرة بلاغية بحقّررت في صفحات الدراسات العربية الأصلية وهي تقنية "العدول" التي ما لبثت أن اكتسحت حلة حديثة في الأبحاث الغربية مستّ الشكل دون المضمون فصارت تدعى "écart"، ليعود هذا المصطلح من جديد إلى عالمنا العربي بعد ترجمته ترجمات عدّة أشهرها "الإنزياح"، إلا أنّ لبّ هذه التقنية يتمحض في الخروج عن المألف إلى اللامأوف، أي من "الثابت" إلى "المتغيّر" وفن قصد ضمني باطني معين يتجاوز القصد الظاهري، وفي سياق ذلك راح الشاعر الأندلسي "ابن خفاجة الأندلسيّ" (٥٣٣هـ) يرسم لوحة ممزوجة بألوان الطبيعة ومصقوله بأساليب عدولية تركيبة لتصهر لنا مقاصد معينة متجلسة وفق مفاصل محدّدة تكمن في: أولاً: العدول الإطار المفاهيمي، وثانياً: العدول في الدراسات العربية والغربية، ثم ثالثاً: العدول التركيبي الاسمي في قصائد "ابن خفاجة الأندلسي" الذي يتمّ فيه استحلاء جوانبه النحوية مكمّلة بمعنته وفائدته البلاغية المقصدية.

وقد توصلت الدراسة إلى أنّ قصائد الشاعر تعكس مقدرة شعرية فائقة في رصف المبني، والمعاني، واقتراض الألفاظ المعبرة في تراكيب عدولية اسمية تتجسد وفق مظاهر متّوّعة نحو: كسر رتابة أسلوب الاستثناء من خلال تقديم المستثنى وأداته، وتقديم الخبر والحال، إضافة لحذف أداة النداء، والخبر، والمبتدأ ليتّبع عن ذلك مقاصد بلاغية ضمنية متلّونة حسب السياق. ولقد نتجت أغلب مظاهر العدول التركيبي الاسمي -على تنوع صوره - وتوّلت أكثر أغراض الشاعر من حديثه عن مرحلته الحياتية المشتربة بالأحزان لفقد صديق أو بالمعاناة لترك حبيب أو بتصوّره لشجاعة فارس أو نبل حاكم، كونها تُعبّر عن حالةٍ نفسيةٍ ذاتيةٍ انعكست على شعره.

كلمات مفتاحية: العدول، الحذف، التقديم والتأخير، القصد.

* أستاذة مساعدة في قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بن عبد الوهاب، بسكرة البريد الإلكتروني: meriem.agrine@gmail.com

المقدمة

عرف الإنسان العربي منذ طلعته باهتمامه بالفنون الأدبية التثوية منها والشعرية، وخاصة استحواده على فن "الشعر" بوصفه جزء من بنية وعيه ورافداً رئيسياً من روافد تفكيره، وباعتلاً لافتاً للنظر من بواعث حضوره الوجداني. فهو لغة لا يُعبر عن فكر مجرد فحسب، بل يُعبر أيضاً عن مكون ذاته واتمامه العاطفي، ويثبت وجوده ويعكس تجربته في العالم الخارجي من خلال حسٍ مرهف وطافة متفرجة، في إقامة بناء لغويٍّ وفيّ متميّز بوقفاته الفريدة التي لا تبرز إلا بتقنية خاصة، والمستينة هناً في تقنية "العدول"؟ كونه يُعدُّ ظاهرة من بين الظواهر البلاغية التداولية المستجلة بامتياز في الكتب التراثية نثرها وشعرها، وتكثر في المدونات الشعرية خاصة. فما الشاعر شاعراً سوى لاحتواء شعره على جميع ألوان وأشكال العدول والانزياح، حتى يجذب القارئ ويستفزه ويناغي أفكاره ويداعبها. ولكلِّي يسمى شعره شعراً - لا نظاماً - لا يكفيه الالتزام بالوزن والقافية في قالب واحد، بل عليه تضمين هذا السبك والقالب "عثرات"، مادها الكُحْل المثير ومضمونها معانٍ الحروف والكلمات والجمل، لتسقط القارئ في فوهة غير متوقعة تتعرض طريق قراءته فلا يمر منها وينجو حتى يجد مخرجاً ومقصداً من وضع هذه العثرة والعتبة أمام فكره وذهنه. ومن هذه العثرات العدولية التي تخرج عن الطريق الأصلي المستقيم إلى طريق مائل معوج؛ العدول بالتقديم والتأخير المتجسد في (الترتيب)، والعدول بالحذف المتمثل في (النقصان). والتي سيعتمد عليها للكشف عن هماليات وغایيات ومقاصد التراكيب الاسمية لأحد شعراء الأندلس ألا وهو "ابن خفاجة الأندلسي" الذي يعدّ من المبدعين المقلين والمجيدين الذين عاشوا ضمن حقبة من حقب عصور الازدهار العربي، وعلاوة على ذلك اشتهر بمدوانته التي تألفت أحرفها بألوان الطبيعة فمزج بين نَفْسِ الطبيعة وجوهها بتصوره الأخاذة، وبين كلماته المنسوجة بروحه النقية لينصهراً في قالب لم تعتده أذن القارئ ولم يألفه ذهنه.

وما العدول سوى تقنية مهمة وضرورية تُعين المتكلّم لاسيما المبدع على إبراز طاقته الشعرية، وقدرته الفنية، وميوعيّة خياله لإثراء مدونته تارة، وجذب ذيول فكر القارئ تارة ثانية، وبثّ مقاصده الخفي تارة ثالثة. فتوظيف العدول في الشعر - خاصة - لم ينفرد به شاعر بعينه، بل كان هو سُكّ الشعراً في من يكثر منه بأشكاله وصوره حتى يصل إلى اللغة المشفرة بأتمّ معنى الكلمة.

هدف هذه الدراسة إلى، دراسة العدول التركيبي المتجسد في مظاهري الحذف والترتيب مع إجلاء مقاصدهما الضمنية في شعر "ابن خفاجة الأندلسي" هذا من جهة. ومن جهة أخرى الرغبة فيربط بين ما هو متداول في الدراسات التراثية اللغوية عند العرب - أي مصطلح العدول - بالتفكير

المعاصر. وتسعى الدراسة – كذلك – للإجابة عن بعض الأسئلة، أهمها: كيف تعامل علماء العربية القدماء، والباحثون المحدثون؛ العرب منهم والغربيون مع مبحث العدول في دراساتهم؛ من حيث المصطلح والمفهوم؟ وكيف ظهرت ظاهرة العدول التركية داخل النص الشعري الخفاجي الأندلسي؟ وإلى أي مدى كان لإدراج صور العدول، الأثر في توليد المعنى الضمني واستنطاق القصد المراد من هذا النص الشعري؟

وسنحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال ثلاثة محاور، حيث سيختصّ المحور الأول بالجانب التعريفي لمصطلح "العدول" من حيث اللغة والاصطلاح باعتباره البراعة الأساسية المؤدية لصلب الموضوع، ويتناول المحور الثاني الزاوية التاريخية لمصطلح "العدول" عند العرب القدماء والمحديثين والمعاصرين، إضافة للدارسين الغربيين كونهم اللبنة الأولى في ظهور هذا المصطلح. ويتناول المحور الثالث عنصرين مهمين، هما: العدول بالتقديم والتأخير (الترتيب)، والعدول بالحذف (النقصان) مازجین هنا بين العملية التنظيرية والتطبيقية في قصائد "ابن خفاجة الأندلسي" لأهمها الأكثر انتشاراً في شعره، ثم نخلص في النهاية إلى أهم النتائج.

ويُمكن تحديد المنهج المناسب وطبيعة موضوع البحث في المنهج "الوصفي التحليلي"؛ من أجل رصد ووصف مظاهر العدول في التراكيب الاسمية المتوفّرة في المدونة، والتعليق عليها نحوياً وبلاجيأً لنصل إلى المقصود من هذا التغيير.

ومن الدراسات السابقة الحديثة حول ظاهرة "العدول" نجد: "العدول الصرف في القرآن الكريم دراسة دلالية" لـهلال علي محمد الجحيشي، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٥ (أطروحة دكتوراه)، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي لإبراهيم بن منصور التركي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء ١٩، العدد ٤٠، ١٤٢٨هـ، الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاوي (١٨٦٠ - ١٩٢٠م)، لأحمد محمد علي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٩، العدد (٤ - ٣)، ٢٠٠٣م.

والملاحظ من عناوين هذه الدراسات وموضوعاتها أنّها لم تدرس العدول التركيبية بمظاهره الحذف والترتيب معاً، مع تبيان مقصدهما المختلف باختلاف صور المظاهرين، بل جاءت متخصصة في مظاهر واحد؛ إما نحوئي، أو صرفي أو بلاجي، هذا من جهة. ومن جهة أخرى ما زاد الموضوع إصراراً للبحث هو المدونة الشعرية الأندلسية للشاعر "ابن خفاجة" التي

لم يُنطّرق لها بالدراسة إلاّ من ناحية عنصر الطبيعة وذلك بتحديد الأطر الفنية الجمالية الأسلوبية، فصارت بسبب ذلك موضوعاً للبحث.

١. العدول: الإطار المفاهيمي

يجدر بنا بداية تحديد المعنى اللغوي للكلمة في المعاجم اللغوية لاسيما الأمهات منها، وكذا في مجال أصحاب التخصص أو ما يسمى بالمعنى الاصطلاحي.

أ. المعنى اللغوي

إذا تبعنا المعاجم اللغوية العربية التراثية، نجد أن المادّة اللغوية (عدل) عرفت معاني كثيرة، منها "الميل" و"الاعوجاج" وهذا ما أورده "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت ١٧٥ هـ) في عينه: «والعدلُ أَنْ تَعْدِلَ الشَّيْءَ عَنْ وَجْهِهِ فَمِنْهُ عَدَلَتْهُ عَنْ كَذَا، وَعَدَلَتْ أَنَا الطَّرِيقُ»^١. والمعنى نفسه يذكره "ابن فارس" (ت ٣٩٥ هـ): «فَأَمَّا الأَصْلُ الْآخَرُ فَيَقَالُ فِي الاعوجاج: عَدَلَ، وَانْعَدَلَ، أَيْ انْعَرجَ»^٢. أمّا "ابن منظور" (ت ٧١١ هـ) فيقول: «وَمِنْ قَوْلِهِ: عَدَلَ عَنْهُ يَعْدِلُ عَدْلًا إِذَا مَالَ كَأَنَّهُ يَمْيلُ مِنَ الْوَاحِدِ إِلَى الْآخَرِ»^٣، وعلى التاموس نفسه يجد "القاموس المحيط"^٤ يورد هذه المعاني. ومن المعاجم العربية الحديثة يطالعنا معجم "المجده" بالمعاني ذاتها (الميل والاعوجاج)، فيقول: «عَدَلَ عَدْلًا الطَّرِيقُ: مَالَ ... وَمُعَادَلَةُ الشَّيْءِ: اعْوَجَ»^٥. إذن، فمجموع معاني المادّة (عدل) تصبّ في معنى واحد، هو الميل والخروج المقصود عن الأصل الواحد المتعارف عليه.

ب. المعنى الاصطلاحي

حاول حملة من العلماء والدارسين وضع تعريف للعدول، حيث عرّفوه بأنه: «التحول أو الانحراف عن المألوف من القيم أو الأوضاع أو أنماط السلوك والتي تمثل في كل متحول أسلوبي أو انحراف غير متوقع على غلط من أنماط اللغة»^٦، وبعبارة أخرى «استعمال غير مألوف في التعامل مع



^١- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج ٢، ص ٣٩.

^٢- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج ٤، ص ٢٤٧.

^٣- ابن منظور، لسان العرب، ج ٩، ص ٨٣.

^٤- فیروزیادی، القاموس المحيط، ج ٤، ص ١٣.

^٥- لويس معرف، المجده في اللغة والأدب والعلوم، ص ٤٩٢.

^٦- حسن طبل، أسلوب الالفاظ في البلاغة القرآنية، ص ١١.

اللغة، إذ يغدو النص الشعري نصاً يرنو إلى (اللّاعقلانية) واللامألف) و(اللامعادي)^١، أو يمكن القول فيه هو «خروج عن النمط العادي أو المألف إلى النمط الفني أو المتميّز من الكلام»^٢؛ فمعنى «العدول» يدور من خلال هذه التعريفات في العبارة الآتية: هو خروج وكسر جائز لنمطية اللغة من الأصل المألف المتمثل في المعايير والقواعد المتعارف عليها من قبل علماء العربية في مستوياتها المختلفة، إلى الفرع اللامألف المستعين في النمط الفني الإبداعي، ولا يكون هذا الخروج إلا وفق دراية بالقواعد اللغوية التي ينطلق منها المنشئ ويستند عليها المتلقى حتى يسهل استكشاف الاستثناء (العدول)، ليتسع عن ذلك قصد ضمني غير مباشر يصل له ذاك الأخير – المتلقى – بالاعتماد على كفاءته المعرفية تارة، والسيّاقية تارة أخرى.

٢. العدول في الدراسات العربية والغربية

إذا حاولنا تتبع ظاهرة العدول في معظم الدراسات العربية أصلية والغربية، سنجد أنها قد لاقت اهتماماً رغم اختلاف التوجهات والتخصصات.

أ. العدول في الدراسات العربية

تفطن علماء العربية القدماء مبكراً إلى أنّ صناعة الخطاب يتأسّس على ظاهرة العدول بداية بالّتحويلين إلى البلاطيين والأصوليين، ليحاول العرب المحدثون والمعاصرون الوقوف على تظاهرات هذه الظاهرة، وهذا ما نحاول بيانه في العنصرين الآتيين:
أولاًً. عند القدماء

لقد نال موضوع «العدول» اهتماماً واسعاً في المصنفات الأصلية لعلماء العربية، وأعظمها مصنف «الكتاب» لـ«سيبوه» (ت ١٨٠ هـ) فيباب (هذا باب ما جاء معدولاً عن حدّه من المؤنث)^٣ الذي صرّح فيه بلفظة «العدول» وشرحه بدقة من الجانب الصرفي وبنظريف أمثلة، وهذا يمكن أن نعتبره أقدم كتاب نحوبي عند العرب تناول هذا المصطلح بدقة متناهية^٤. ومن أعظم ما وصل إلينا من الكتب الأصلية – أيضاً – «المقتضب»، حيث يشير النحوبي «المبرد»

^١موسى سامح رباعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص ٤٣.

^٢عبد الحميد أحمد الهنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، ص ١٤٦.

^٣سيبوه، الكتاب، ص ٣٠٣.

^٤نبيلة حمر، العدول النحوبي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي أنفوذجاً، ص ٢٤.

(ت ٢٨٥ هـ) بحديث مطول عن العدول خاصة "العدول الصرفي" في (باب ما كان من الأسماء المعدلة على (فعال))^١. ومثله في ذلك مثل "ابن جني" (ت ٣٩٢ هـ) الذي يذكر مصطلح "العدول" صراحة في (باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف)^٢.

ويُعدّ "ابن المعز" (ت ٢٩٦ هـ) من البلاغيين الذين أغربوا عن "العدول" من خلال ربطه ربطه (بالالتفات)، حيث يقول بلغة "الانصراف" في باب (الالتفات): «وهو انصراف المتكلّم من المتكلّم من المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفاتات الانصراف عن الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»^٣؛ فالالتفات انصراف أو عدول من المخاطبة إلى الإخبار، ومن الإخبار إلى المخاطبة، وكذلك من معنى لمعنى آخر، وهذا الأخير يُعدّ من محاسن الكلام. ويطالعنا البلاغي "عبد القاهر الجرجاني" (ت ٤٧١ هـ) بمصنفيه المعروفين بـ"دلائل الإعجاز" وأسرار البلاغة" بجملة من المصطلحات الدالة والمعيرة عن "العدول"، حيث نجد ذلك في سياق ذكره لأقسام الكلام الحسن والفصيح، فتارة يكون في اللفظ (القسم الأول)، وتارة يكون في النظم (القسم الثاني)، ولأنّ أحد القسم الأول (حسن اللفظ) الذي يقول فيه: «فالقسم الأول الكتابة والاستعارة والتّمثيل الكائن على حدّ الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر»، وما كتاب "منهاج البلاغاء وسراج الأدباء" إلا من الكتب البلاغية المشهورة الذي حاول فيه صاحبه "أبو حازم القرطاجي" (ت ٦٨٤ هـ) التكلّم عن قضايا الشعر العربي، ومن بين قضايا الشعر حديثه عن "العدول" باعتباره ميزة شعرية وقضية من قضاياه، فالاستراتيجية الشعرية لها غاية وحيدة هي تغيير المعنى... تغيير اللغة^٤، حيث نراه أورد هذا مصطلح -العدول- في حضم حديثه عن "الخطابة": «بأن يعدل بها عن طريقتها الأصلية»^٥؛ وقد عني به الخروج عن الطريقة المألوفة المعيارية الأصلية.

^١-المبرد، كتاب المقتضب، ج ٣، ص ٣٦٨.

^٢-ابن جني، الحصائر، ج ٣، ص ١٨.

^٣-ابن المعز، كتاب البديع، ص ٥٨.

^٤-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ٢٧٥. وأسرار البلاغة، ص ٣٠ و ٣٣ و ٢٣٨. والفوزي، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص ٣٣٠.

^٥-Audet Noël, *Langage Poétique:écart ou errance du sens*, p459.

^٦-أبو حازم القرطاجي، منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، ص ٦٣.

وعند ولوجنا إلى بحر العلوم التشريعية يستحضرنا الأصولي "ابن القيم الجوزيّة" (ت ٧٥١هـ) بتعرّضه للعدول بشكل صريح وبمعناه نحو "التجوز"، و"جاز"، و"تعده" في سياق شرحه (للمجاز)، يقول: «فاشتقاوه من حاز الشيء يجوزه إذا تعده وعدل عنه، فاللفظ إذا عدل به عما يوجهه أصل الوضع فهو جاز على معنى أنهم جاؤوا به موضعه الأصلي أو جاوز هو مكانه الذي وضع فيه أولًا^١؛ فعرف المجاز من الناحية الاشتراكية ليبين أن معنى "المجاز" هو "العدول"، و"العدول" هو تجاوز أصل الوضع وبهذا المعنى هو "جاز".

ثانياً. عند المحدثين والمعاصرين

مثلاً كان للعلماء العرب القدماء نصيّبهم الوافر في حديثهم عن فكرة العدول في صفحات كتبهم، كذلك كان للعرب المحدثين والمعاصرين حصة أوفى من تعمّقهم في مصطلح العدول، بل وأصبحت نظرية قائمة بذاتها. فإذا ما التفتنا إلى الأسلوب التونسي "عبد السلام سنلاحظ بأنه قد قابل لفظة الأجنبية (Écart) (بالإنزياح) ثم (بالتجاوز)، وليس هذا فقط، بل إنه عاد للفظة العربية التراثية وأحياناً وهي لفظة "العدول". يقول: «كلمة انزياح ترجمة حرافية للفظة (Écart)، على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصلح عليه بكلمة التجاوز، وأن نخيّي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي لفظة "العدول"»^٢. ومن بين الدارسين المعاصرين "محمد الهادي الطرابلسي" صاحب دراسة -رسالة دكتوراه- حول أعمال شاعر من شعراء العصر الحديث وهو "أحمد شوقي" في ديوانه "الشوقيات" الذي يضمّ كافة أعماله الشعرية. فقد حاول أن يبرز الخصائص الأسلوبية لها فوق في ذلك وجدارة، وفي سير دراسته وتحليلاته تعرّض لخاصية أسلوبية هي "العدول" أو "الإنزياح" الذي ذكره مع ما يرادفه مثل "التجوز" ، يقول: «أو أن يكون قائماً على تبوز [الشعر] لبعض قواعد اللغة المطردة في القديم والحديث معاً، أو أن يكون الشاعر عدل عن السبيل المؤدي المباشر التي تنتظر من المتكلم بالعربية في ذلك المعنى إلى سبيل كثيرة الوسائل»^٣؛ فأشار إلى أن شعر شوقي يقوم على "العدول" و"التجوز" عن بعض قواعد اللغة القديمة والحديثة ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى "العدول" أو "التجوز" عن الطريق أو السبيل المباشر إلى سبيل كثير الوسائل.

^١- ابن القيم الجوزيّة، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص ١٥.

^٢- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٦٢ - ١٦٣ .

^٣- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات" ، ص ١١ .

ليعرف "صلاح فضل" العدول تعريفاً أسلوبياً مستعيناً في ذلك بمصطلح مرادف له، وهو "الانحراف"، يقول: «إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما»^١؛ وفي رأيه لا يكون الأسلوب أسلوباً إلا ويحتوي على عدول أو انحراف عن المعيار أو الأصل؛ فالأسلوب يصبح مسألة عدول/انحراف (*écart ou déviation*) بالنسبة إلى أصل معين (المعيار) (*norme donnée*)^٢، لهذا كان جوهر الأسلوب هو "العدول" وعده سمة وميزة فيه «فقد عد التجوز أو الخروج سمة أسلوبية»^٣، حتى أن الأسلوب اعتبر "علم الانحرافات"^٤ ليحرز لهذا وجوده القيمي المتميز في الأسلوب.

ويشرح عبد الهادي بن ظافر الشهري "الدول-باعتباره تداولي- من خلال ثنائية (الأصل والعدول) أو ما سماه "بالدرجة الافتراضية" أو "درجة الأصل"- التي هي الأساس، وتنتمي لنظام من الأنظمة كالصوت والصرف والتركيب والمعجم والدلالة وتتجسد فيها، وهي الكفاءة المفترض وجودها في كل من طرق الخطاب (المتكلّم والمتلقّي) و"درجة الانزياح" الذي هو عدول وخروج عن درجة الأصل أو الافتراضية، وكل هذا يكون بمقتضى السياق الذي يتطلب إما استعمال الأصل أو العدول عنه^٥. ويؤكد على أهمية السياق عند التداوليين في توظيف الأصل أو الانزياح الذي ينجر عنهما غاية ومقصد مستهدف. فيقول بلفظ "العدول": «ولا تستعمل هذه الدرجات بمعدل عن السياق، فاستعمال الدرجة الافتراضية أو العدول عنها، يعبر عن قصد تداولي»^٦، في حين كان للنحو العربي "نمام حسان" النفاثة متميزة تُستجلّى في كتابه الموسوم بـ "الأصول"؛ فقد عقد قسماً سماه "الدول" ليفصل في هذه الفكرة من جوانب عدّة ومظاهر كثيرة، فيذكر في تفصيله ذاك مصطلح "الدول" وبشكل مكثّف، فيقول على سبيل المثال: «كل ذلك فروع للنون، وكله عدول عن الأصل بحسب الموضع، وبسبب ارتباطه بالموقع يعتبر عدولاً مطرداً، وبسبب اطراده يسهل رده إلى أصله»^٧؛

^١-صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص ٢٠٨.

^٢-Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p669.

^٣-الهدي إبراهيم الغربل، السياق وأثره في المعنى ، ص ٨٣ .

^٤-صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ٢٠٨ .

^٥-ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص ٦٨ و ٩٩ .

^٦- المرجع نفسه، ص ٦٩ .

^٧-نمام حسان، الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو - فقه اللغة - البلاغة، ص ١١٠ .

فهناك "الأصل والعلول عنه" (فروع النون)، وهناك "العلول ورده لأصله" وتسهل هذه العملية؛ لإطراد "العلول" في الموضع من جهة، والمعرفة "بالمعيار/الأصل" من جهة أخرى. ويدرك "تام حسان" كذلك أن هذا "العلول" لا يكون هكذا، بل له شرط، وهو "أمن اللبس" «وشرط جواز العلول عن الأصل من هذه الأصول أن يؤمن اللبس فتحقق الفائدة»^١، فالحذف والتقديم والتأخير وغيرهما لا يكون إلا بدليل يؤمن اللبس للمتلقي فتبعد بذلك الفائدة المرجوة منه. وهذه "الأنماط والأشكال الدولية" جسدها في شكل عناوين لمحاور من خلال ثنائية (الأصل والعلول)، فقال : (العلول عن أصل وضع الحرف، والعلول عن أصل وضع الكلمة)، العلول عن أصل وضع الجملة^٢.

لقد شهدت تقنية العلول حضوراً قوياً في الدراسات الغربية رغم اختلاف مادتهم المدروسة، وهذا ما ستجده في العصر المعاصر:

ب. العلول في الدراسات الغربية

استخدم الغربيون مصطلح العلول في دراساتهم بمقابلات معينة أشهرها (L'écrat)، حيث نجد مايكل ريفاتير (M.Riffaterre) قد عبر عن "العلول" بمصطلح "Agrammaticalité"؛ الذي ترجمه مترجم كتابه "محمد معتصم" بـ: "اللأختوية"؛ ويعني هذا المصطلح وفق فكرة "ريفاتير" -وحسب المترجم- : «كل واقعة نصية تشعر القارئ بخرق قاعدة»^٣، ف مجال "اللأختوية" أو "Agrammaticalité" هو العلول والخرق القاعدي بأنواعه ومستوياته، وهذا الخرق يشعر به القارئ أثناء حدوته.

إلا أن النظرية القائمة للعلول تظهر وبشكل واضح ومفصل عند الأسلوبي "جون كوهين" (J. Cohen) في كتابه "نظريّة الشّعر" ، الذي عبر عنه بمصطلح "المجاوزة"^٤، وهو ترجمة لـ (écrat)، وبربطه بالأسلوب يقول: «الأسلوب هو ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا

^١- المرجع نفسه، ص ١٢٢.

^٢- المرجع نفسه، ص ١٢٨.

^٣- المرجع نفسه، ص ١٣٠.

^٤- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص ٨.

^٥- المرجع نفسه.

^٦- جون كوهين، النظريّة الشّعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص ٣٥.

مصوغا في "قوالب" مستهلكة^١، بل هو «محاوزة بالقياس إلى المستوى العادي»^٢؛ فالأسلوب ليس كلاما عاديا وشائعا، ولا قالبا مستهلكا عند المتكلمين، بل تظهر فيه خاصية وميزة وسمة هي المحاوزة/العدول، وتُعرف هذه السمة بقياسها و مقابلتها بالمستوى العادي. إذن، جعل الأسلوب هو محاوزة وهي أساسه، فمفهوم العدول نفسه جوهري في نظرية كوهين^٣، وهذا واضح فكرة ومفهوم العدول.

وعليه، وُجد مصطلح العدول بلغته ومعناه عند العرب القدماء مع وجود مرادفات له نحو التجوز، الانصراف، الخروج، الشجاعة العربية...، من دون قصد لها، بل ذكرت لأجل إيصال معنى معين أثناء تبّحّرهم في تأليفاهم التحوية والبلاغية والأصولية. في حين كان المحدثون المعاصرون ينقلون ترجمات من الغربيين باللغة التعدد من باحث لآخر مع تعرّضهم للعدول في حد ذاته الموجود في تراثهم. أما الغربيون فقد تأسست عندهم نظرية العدول، ولكن بمصطلحهم الشهير (*L'écart*).

وبعد هذا العرض التاريخي لمصطلح العدول، نعود ونذكّر أن مجال الدراسة وميدان تحليل فكرة "العدول" تتموضع في التركيب الاسمي؛ الذي يبني على ركتين أساسين هما: المسند والمسند إليه، فيعتبران كما قال "سيبويه": «ما لا يعني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد منه بدا»^٤ وترتبط بينهما علاقة ذهنية مجردة، «ذلك أن الإسناد في اللغة العربية يكفي فيه إنشاء علاقة ذهنية بين المسند والمسند إليه دون التصريح بذلك نطقا أو كتابة»^٥؛ وما الجملة الاسمية إلا مركب مبدوء باسم. وقياس العدول تخضع هذه الجملة أو المركب لعوامل ومؤثرات متعددة تعترضها وتسحبها نحو الخروج عن الأصل المألوف إلى الفرع غير المألوف نحو العدول بالترتيب (التقديم والتأخير)، والعدول بالقصاص(الحذف). وتأسسا على هذا سنحاول إظهار بعض العدولات التجاوزية في القصائد الشعرية الأندلسية للشاعر

^١- المرجع نفسه.

^٢- المرجع نفسه.

^٣- Noël Audet, *Langage Poétique: écart ou errance du sens*, p٤٥٩.

^٤- سيبويه، الكتاب، ج ١، ص ٢٣.

^٥- صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص ١٠٢.

"ابن خفاجة الأندلسي"**، كونها الأكثر انتشاراً في شعره، حيث تجسد العملية التواصلية بينه وبين الملتقي، مع وجود ظواهر عدولية أخرى لا يتسع المقام لعرضها.

٣. العدول التركيبي الاسمي في قصائد "ابن خفاجة الأندلسي"

مساحة العدول التركيبي واسعة جدًا، وذلك لشساعة مجالاته ومظاهره المتنوعة، فلم يقت على المبدع غير أن يحدد نوع التقنية التي يلجأ إليها في عمله الإبداعي، ليحاول طرفه الثاني (الملتقي) أن يكتشفها من أجل الوصول لمقصد هذا العدول، فـ «إذا كان الأسلوب هو الطريقة المختارة للتعبير عن المعنى فإن لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق السموصلة إلى هذا المعنى مقاصداً معيناً يقصد، إليه صاحب الأسلوب يجعل العنصر المختار مؤشراً أسلوبياً يشير إلى فصد ما»^١ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ينساق المبدع لهذه الاختيارات سعيًا منه لإبراز قدراته الفنية ومواهبه التعبيرية في نصه الإبداعي من خلال خرقه للنسق المألوف وكسره لأفق التوقع لدى الملتقي، لجعله حافلاً بعناصر التشويق والإثارة^٢ الناتجة عن العدول بجمل صوره، خاصة العدول التركيبي.

وعليه، كان "العدول التركيبي" هو الخروج عن النسق المألوف في الجملة النواة الأصلية، سواء بمحذف، أم بخلخلة ترتيب، أم بإدخال أشكالٍ وصورٍ من الزيادات في أحد عناصر الجملة لتصبح جملة

* أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة: هو الفقيه والأديب إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة المواري، من جزيرة "شرف" (JUCAR) من أعمال بنسبة حيث ولد فيها سنة (٤٥٠ هـ). أيام ملوك الطوائف، وبعدها أقام مدة بال المغرب وزرل مدينة "تلمسان"، فراح ينظم الشعر لخبيثه للأندلس وابتعاد عنها، وفي شبابه كان صاحب هو ومحون فلما تقدمت به السنناب ونسك وصار يكره أن يسمع أيام فتكه، ونظرًا لشغفه بطبيعة بلاده والجنان والرياض، ضمنتها في شعره إلى درجة أنه لا يخلو عرض من الأغراض من ظواهر الطبيعة، حتى سماه بعضهم بـ "الصوير الأندلسي" وـ "الجنان"، وهو بعد من فحول الشعر الأندلسي وأشهر وصافي الطبيعة، وصاحب نزعة خفاجية منميزة. توفي في موطنه سنة (٥٣٦ هـ) تاركًا ديواناً مطبوعاً على جل فيه أغراضًا عديدة منها: الوصف، الرثاء، المدح، الغزل، الزهد، والفارغ...، ومن الموضوعات المنفرقة: الحكمة والخواطر، والشكوى، والعتاب...، وقد ترجم له كل من "الخريدة"، وـ "الذخيرة"، وـ "معجم الصدقى"، وـ "المغرب"، وـ "الرایات"، وـ "الوفيات"، وـ "الأعلام"، وـ "أوراق منفرقة من النفح"؟ (ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ج ٤، ص ٧٣٩. وابن خفاجة، الديوان، ص ٧ و ١٠).

١- ثامن حسان، البيان في رواع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ص ٤٨٩.

٢- بنظر، حلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص ٦٢.

محولة، وكلّ هذا لقصد ضمّي يسعى المنشئ إلى إصاله للمتلقى، ويحاول هذا الأخير الوصول له بواسطة درايته اللغوية تارة، والسيقانية تارة أخرى.

وبذلك، فالعدول التركيبي، أو ما يسميه "تمام حسان" (العدول عن أصل وضع الجملة)^١ يتجسد «بواسطة الحذف، أو الإضمار، أو الفصل، أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير، أو التوسيع»^٢. واعتماداً على ما سبق، يمكن أن نستجلّي في قصائد الشاعر الأندلسي مظهرين عدوليين تركيبين بارزين، هما: العدول بالتقديم والتأخير (الترتيب)، والعدول بالحذف (القصاصان).

أ. العدول بالتقديم والتأخير (الترتيب)

تحوي اللغة على فروع قواعدية تبناها ونحاحتها نحاة العربية في صميم كتبهم السجحة والعميقة والعميقية زمنياً وضمّنياً، منها العدول بـ"التقديم والتأخير" (الترتيب)، الذي يعدّ من المباحث المهمة المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلغاء^٣ وحتى الأسلوبين؛ وفي نظر هؤلاء يعتبر هذا العدول العارضي تحقيقاً للانحراف والانزياح^٤. أما إذا جتنا للنحاة القدماء، وعلى رأسهم "سيبوه"، فنراهم لم يذكروا تعريفاً محدداً أو صريحاً للتقديم والتأخير، بل كانوا يوردون أمثلة، حيث يقول "سيبوه" في صدد تحديد أهميته ودوره في المعنى: «والتقديم والتأخير في ما يكون ظرفاً أو يكون اسمًا في العناية والاهتمام فمن ذلك قوله عزّ وجل: ﴿وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً أَحَدٌ﴾ [الإخلاص/٤] وأهل الجفاء من العرب يقولون "لم يكن كفوا له أحد" وكأنهم أخّروها حيث كانت غير مستقرة»^٥. ويتصدر "عبد القاهر الجرجاني"، الذي أبدع في وصف هذا الباب وتبيان قيمته البلاغية والكشف عن أسراره الجمالية بالنسبة للمتكلم والمستمع، البلاغيين بقوله، حول التقديم والتأخير: «هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفترُّ لك عن بدعة، وبفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى أن رافك ولطفك عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللّفظ عن مكان إلى مكان»^٦، ومثله

١- تمام حسان، الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو - فقه اللغة - البلاغة، ص ١٣٠.

٢- المرجع نفسه، ص ١٣٠.

٣- فتح الله الأحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٠٣.

٤- مختار عطية، التقديم والتأخير وباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص ٢١١.

٥- سيبوه، الكتاب، ج ١، ص ٥٦.

٦- عبد القاهر جرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ٨٣.

في ذلك "الزركشي" (ت ٧٩٤ هـ)^١. وقد ذكر "قام حسان" هذه القضية في كتابه النحوي، قائلاً: «الأصل في المبتدأ والخبر تقديم المبتدأ وتأخير الخبر ولكن هذه الرتبة غير محفوظة ، إذ قد تخضع لاعتبارات السياقية والأسلوبية كما قد تخضع بجواب عكسها أو وجوها»^٢، فجعل مراتب التقديم والتأخير خاضعة لمؤثرات سياقية ليتحقق بذلك رتب غير محفوظة . وعناية الترس اللغوي الحديث والمعاصر بهذا العارض كان له أهمية وأثر كبير في تحقيق جانبيين أساسيين للغة والمتلقي، هما: توليد حمل جديدة، وتحقيق معانٍ جديدة^٣. وكما أن للحذف والزيادة أثر في الدلالة كذلك يكون تغيير الرتب مؤثرا؛ باعتبار أن دلالة تقديم الخبر ليست هي دلالته عند تأخيره.

وللتقديم والتأخير أضرب عديدة تمهّجت نتيجة لتوجه كلّ علم، ومن أشهرها ما جزأه جني" (ت ٣٩٢ هـ)، فهي عنده ضربان، فال الأول "ما يقبله القياس"؛ نحو تقديم المفعول على وتقديم المفعول على الفعل الناصب له نحو: "ضرب زيداً عمرو" ، و"زيداً ضرب عمرو"^٤. أما الثاني فهو "ما يسهله الاضطرار"؛ مما يصحُّ ويجوز تقديره، نحو تقديم خبر المبتدأ على المبتدأ، نحو: "قائم أخوك" ، و "في الدار صاحبك"^٥، في حين نجد "الجرجاني" قد جعل، في كتابه "دلائل الإعجاز" ، التقديم على ضربين كذلك، واشتهر بهما، فأحدهما، يكون التقديم فيه على نية التأخير^٦؛ وهو الذي يقدم فيه المتأخر ويبقى على حكمه الذي كان عليه من قبل^٧؛ كما في قوله "منطلق زيد" و "ضرب عمروا زيد"^٨، فلم ينصرف المتقدم عن بابه ولم يجعل عن أصله؛

^١- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٢٣٣.

^٢- قام حسان، الخلاصة النحوية، ص ١٠٩.

^٣- شكري محمد عبد الله، دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم، ص ٢٢٧ و ٢٢٩.

^٤- ابن جني، الخصائص، ج ٢، ص ٣٨٢.

^٥- المرجع نفسه، ج ٢، ص ٣٨٢ - ٣٨٣.

^٦- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ٨٣.

^٧- محنت عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص ٧٩.

^٨- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ٨٣.

الخبر المقدم احتفظ بخبريته، واحتفظت الجملة بأصلها فظللت جملة اسمية كما هي^١. والآخر، يكون التقديم فيه ليس على نية التأخير^٢؛ في هذا النوع ينتقل حكم المقدم إلى غير حكمه ويجعله في باب غير بابه فيختلف بذلك إعرابه^٣؛ مثل تقديم الخبر المعرفة على المبتدأ المعرفة، نحو "زيد المنطلق" فإذا ما وقع التقديم تقول: "المنطلق زيد"^٤، هنا خرج المقدم (المنطلق) عن بابه فصار "مبتدأ"، بعد أن كان في الجملة الأولى خيراً للمبتدأ (زيد)، كما خرج المؤخر عن بابه أيضاً فصار (زيد) "خبراً" بعد أن كان في الجملة الأولى "مبتدأ"^٥. ونجد تقسيماً آخر لدى "ابن الأثير" (ت ٦٣٧هـ)^٦، و"الزركشي"^٧، و"السيوطى"^٨ (ت ٩١١هـ)^٩ الذين ورد عنهم التقديم والتأخير على أنواع عديدة حسب الموقف والسياق الداعي لذلك.

إذن، فَجَعَلُ علماء النحو الرتبة محفوظة وغير محفوظة يسهل عملية التحويل والتغيير والدول والعلول وهذا لا يرد اعتباً، وإنما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرضُ بلاغي أو داعٍ من دواعيه^٩، دواعيه^٩، تخصُّصُ المخاطب والسياق الكلامي الذي يرد فيه التركيب^٩، وقد تتجمع عدة دوافع من أجل إخراج الأسلوب على الترتيب الذي أراده صاحبه^{١٠}. وقد حظيت قصائد "ابن خفاجة" بهذا الشكل والمظهر العدولي الترتيبى، من خلال قوله في وصفه للكأس والخمرة التي كتى لها بالصفرة، حيث نراه

^١- أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)، (رسالة ماجستير)، ص ١٠٣ .١٠٢ .١٠١ . وهي إليان الأحمر، التقديم والتأخير في النحو والبلاغة، (رسالة الماجستير)، ص ٦٦ . وفتح الله أحمد سليمان، الأصولية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٣٠٢ . وإنعام فوال عكاوى، المعجم المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعنى، ص ٣١٢ .

^٢- عبد الفاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعنى، ص ٨٣ .

^٣- مي إليان الأحمر، التقديم والتأخير في النحو والبلاغة، (رسالة ماجستير)، ص ٦٦ .

^٤- أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)، (رسالة ماجستير)، ص ١٠٣ .

^٥- ابن الأثير، المثل المسائر في أدب الكاتب والشاعر، ج ٢، ص ٢١٠ و ٢٢٥ .

^٦- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٢٥١ و ٢٨٥ .

^٧- السيوطى، الإنقان في علوم القرآن، ص ٥٠٢ و ٥٠٥ .

^٨- عبد العزيز عتيق، علم المعنى في البلاغة العربية، ص ١٣٦ .

^٩- رابح بومعزة، التحويل في النحو العربي مفهومه-أنواعه-صورة-البنية العميقه للصيغ والتراكيب المحولة، ص ٧٣ .

^{١٠}- منير محمد المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)، ص ٤٩ .

يُظهر كل طاقته التخييلية لرسم لوحة طبيعية تجعل القارئ ينساب وراءها وكأنه في حالة سكر وضياع. يقول:

فَطَرْكَ مَا رَاقَ مِنْ مَسَحَةٍ
عَلَيْهِ وَلِلشَّمْسِ نُورُ الْقَمَرِ

يعمد الشاعر إلى عنصر المراوغة من خلال خلخلة التركيب في عجز البيت النفيس قارئه المتأمل، فلتجوئه «إلى تشكيل فتني يدفع المتلقى إلى التأمل الذي يكشف عن روئيته»^١، لهذا عدل عن الأصل وتجاوزه بتقديم الخبر شبه حملة(للشمس) على المبتدأ المعرف بالإضافة (نورُ القمر)، والأصل (نورُ القمر الشمس)، فعمد هذا التقديم والترتيب الجائز قاصداً ضمنياً منه تحصيص الخبر بالمبتدأ في أن مصدر نور القمر وإشعاعه هو الشمس، وأن هذا الكوكب التاري يُنسب إليه ضوء وسنا وبريق الكوكب الفضي اللّجيئي. بهذه الصورة التشبيهية الضمنية يصف السافي مع الخمرة التي عبر عنها بالصفرة والنار؛ فهي الشمس والكوكب اللاهب التي تقدّم بجماليها إضاءة للسافي فيتحول كالقمر المصيء، هذا من جهة. ومن جهة أخرى يمكن عدّ الغرض الإيقاعي الخاص برعاية الوزن والقافية أحد المقاصد الظاهرة والبينة.

أما إذا جئنا إلى مرج الرثاء فهو أرض واسعة ترعى فيها مختلف العبارات والكلمات التي وجدت مكاناً فيها، ولكن لم تقتصر على هذا المكان المميز، بل تطمح إلى أن تتحلّل إلى نقطة عميقـة في ذهن القارئ وتربـع عرـشـها. ففي قصيدة "شراب الأمانـي سراب" يرثـي الوزير

"أبا ربيعة" الذي دعا له:

عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مِنْ صَاحِبِ قَضَى، فَأَجَهَشَ رَبَعَ، بَعْدَهُ وَجَنَابُ

حيث يتسلّل العدول عن الأصل للبيت فيأخذ مكانه في الصدارة بتقديم الخبر، شبه الحملة؛ الجار والمجرور (عليك) على المبتدأ المعرف بالإضافة (سلامُ اللَّهِ)، فالالأصل تقديم ذكر الله (سلامُ اللَّهِ عَلَيْكَ)، قاصداً منه حصر وقصر الدعاء والسلام والتضحية على (أبا ربيعة) من رفيقه ومعاشره "ابن خفاجة" حق إنـه حـكم له وعلـى جـمـيع الـدـنـيـا وـمـا حـوـلـهـا وـالـحـيـ وـأـبـنـاؤـهـا بالبكاء كون الدعاء «عادة لغوية ذات بنية لسانية خاصة، تنطوي باستمرار على طريقة تعبيرية

^١- ابن خفاجة، الديوان، ص ٨٩.

^٢- صالح علي سليم الشتبيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص ٩٣.

^٣- ابن خفاجة، الديوان، ص ٣١٥.

لا ينفصل فيها البلاغي عن السينكولوجي»^١، فما مرثيه سوى منبع الخير والفعل الحميد، فلم يرتكب ما يسيء إلى غيره ولم يترك عيباً وعاراً في شخصه، وهذا ما أكدّه بقوله:

تَوَلَّى حَمِيدَ الذُّكْرِ لَمْ يَأْتِ وَصْمَةً فَتَبَقَّى وَلَمْ تَدَنَسْ عَلَيْهِ ثِيَابُ^٢

لا تزال جمعة شاعرنا الأندلسي تُدرِّن نفيساً وعلقاً وتعقب نسيماً وعطرها، ففي معرض مدحه لأحد الوزراء الذي قاد معركة حاسمة مع العدو الرومي واتصف بصفات جليلة من كرم وعطاء، فما ممدوحه إلا رمز للأمان، وما توجد نفس إلا علقت به وشعرت بالسلام وكانت معصومة من كل خطر، فيقول:

ظَلَّ يَنْدَى وَجْهُهُ خَفَرًا، وَهُوَ ذَاكِي شُعْلَةِ الْفَهَمِ^٣

إنّ حالة الوجود التي خنقـت أنفاس الشاعر جعلـته يخـرقـ النظام الأصليـيـ بـعـدـولـهـ المركـبـ بـزيـادةـ الناسـاخـ "ظـلـ"ـ فيـ الجـملـةـ الـاسمـيةـ وـيتـقدـيمـ خـيرـهاـ الجـملـةـ الفـعلـيةـ (يـنـدـيـ)ـ عـلـىـ اسمـهاـ (وـجـهـهـ)،ـ والأـصـلـ (ظـلـ وـجـهـهـ يـنـدـيـ)،ـ وـمـاـ كـانـ هـذـاـ الـخـرـوقـ عـبـثـاـ،ـ بـلـ لـمـ قـصـدـ مـنـ وـرـائـهـ بـلـائـمـ المـقـامـ المـفـروضـ عـلـيـهـ،ـ فـ"ـمـخـالـفةـ الـكـلامـ لـصـيـاغـتـهـ الـلـغـوـيـةـ الـأـصـلـيـةـ الـمـفـرـضـةـ [ـتـكـونـ]ـ لـتـحـقـيقـ قـيـمةـ جـمـالـيـةـ أوـ دـلـالـةـ بـلـاغـيـةـ"ـ؛ـ تـجـلـيـ فيـ الـافـخـارـ بـصـفـةـ الـحـيـاءـ الطـاغـيـةـ عـلـيـهـ وـعـلـىـ وـجـهـهـ خـاصـةـ،ـ وـلـيـسـ هـذـاـ فـحـسـبـ،ـ بـلـ قـدـمـ الـخـيرـ (يـنـدـيـ)ـ لإـبـراـزـ مـقـدـارـ هـذـاـ الـحـيـاءـ،ـ فـهـوـ كـلـمـاءـ يـمـلـأـ وـجـهـهـ كـلـهـ لـيـتـلـ بـهـ طـوـالـ النـهـارـ،ـ لـيـعـلـمـ قـارـئـهـ أـنـ شـمـةـ الـحـيـاءـ لـاـ تـنـصـقـ النـسـاءـ فـقـطـ،ـ بـلـ تـصـبـ الرـجـالـ أـيـضاـ.

وفي قصائده وجدـتـ ظـاهـرـةـ لـافـتـةـ لـلـانتـبـاهـ تـجـوبـ فيـ أـنـحـاءـ وـزـواـياـ الـكـلـمـاتـ تـارـةـ وـالأـبـيـاتـ تـارـةـ أـخـرىـ،ـ وـهـذـهـ الـظـاهـرـةـ تـكـمـنـ فيـ تـغـيـيرـ تـرـتـيبـ الـاستـشـاءـ الـمـتـحـقـقـ بـ (ـالـمـسـتـشـيـ منهـ،ـ وـالـأـدـاـهـ،ـ وـالـمـسـتـشـيـ)ـ،ـ إـلـاـ أـنـ ذـلـكـ قـدـ كـسـرـ بـشـجـاعـةـ لـغـوـيـةـ أـسـلـوـبـيـةـ لـاعـتـيـارـاتـ سـيـاقـيـةـ مـقـصـدـيـةـ،ـ وـهـذـاـ مـاـ نـجـدـهـ فيـ قـوـلـهـ:

عَشَيَّةً، لَا مِثْلَ لِجَوَادَ ذَخِيرَةً، وَلَا مِثْلَ رَقَارَاقَ الْحَدِيدِ عَتَادَ^٤

١- نظام عردي، نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت، ص ٦٨ - ٦٩.

٢- ابن خفاجة، الديوان، ص ٣١٥.

٣- المرجع نفسه، ص ٢٧٩.

٤- إبراهيم بن منصور التركى، الدول في البنية التركيبة قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وأدابها، ص ٥٥٠.

٥- ابن خفاجة، الديوان، ص ٦٥.

فاللافت للانتباه هنا، مظهر ترتيبٍ متغير يكثُر في صميم المدونة، بل يتحقّق بقوّة وهو تقديم المستثنى وأداته، وما الأصل إلا قوله: (ولا ذخيرة مثل الجواد، ولا عتاد مثل رقراق الحديد)، ميرزا الشاعر مقصده من خلال هذه العدولات والتتجاوزات الشعرية عن الأصل التي تتماشي وسياقه، منها جذب القارئ إلى ظاهرة منتشرة في أبياته والتي أدخلها لاهتمامه بشيءٍ معينٍ، إضافة إلى مراعاة القافية في نهاية الأبيات، والأهم هو الإجلال، والافتخار، والتباهی بصفات الفارس الأندلسي، وهي: (الجواد، والسيف)، بل عدّها عتاده وذخيرته؛ حيث عكس الشاعر بهذا العدول صورة الفارس السائر تحت سماءً مغيمة تحتضن المطر وهو يركب حصاناً سريعاً يواكب الرياح، وما هذا إلا دليل على شهامة فرسان الأندلس وقوتهم؛ وبعد حلوله في القفار البعيدة و«خوض غمرات الوجود وقطع فيافي الأرزاء ومواجهة المحاطر والردى مغامراً بنفسه»^١، وبعد حلول أول الظلام عليه (عشية) لا يجد إلا الجواد الأصيل الذي حفظه لوقت الحاجة، ولا غير السييف اللامع المتلائِع ليلاً عدّة له.

ونلاحظ أن الشاعر قد حاكي شاعر من شعراء الدولة العباسية المشهور وهو "أبو نواس" الحمراء، حيث راح يُظهر مدى براعته في الجمع بين وصف الخمرة والساقي، فقال ينشد:

حَيَا بَهَا وَنَسِيمُهَا كَسِيمَهَا
فَشَرَبُهَا، مِنْ كَفَهَا فِي وَدَه
مُسَاغَةً، فَكَانَهَا مِنْ رِيقَهِ؛
خَمْرَةً، فَكَانَهَا مِنْ خَلَدَهٌ^٢

فأناء سباته في حروفه وكلماته ومعانيه السحرية عدل ترتيبها بتقدم (الحال) (مساغةً، خلدةً) في كل من الصدر والعجز، والأصل قوله (فكانها من ريقه مساغةً، فكانها من خدّه خمرةً) ليكسبها قيمة جمالية فـ«مخالفـة الكلام لصياغته اللغوية الأصلية المفترضة لتحقيق قيمة جمالية أو دلالة بلاغية»^٣، تتجلى في بيان فرحته، ونشوته، وسروره الطاغين عليه خاصة أثناء شربه للخمرة، وقد عكس هذه الحالة النفسية المسيطرة عليه من خلال تجسيد الخمرة في الساقى لإبراز حاليتين متغيرتين لها وهما: حركتها عند شربها، وجمال لونها المغرّ؛ فبتقادمه هذا اختصّ على الريق

١- كمال عصام السبوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص ٢٠٢.

٢- ابن حفاجة، الديوان، ص ٧١.

٣- إبراهيم بن منصور التركى، العدول في البنية التركيبية قراءة في الترات البلاعى، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وأدابها، ص ٥٥٠.

وشرب الخمرة، سهولة الابتلاع مع لذتها، واحتضن اللخذ، الاحمرار الناري الحمرى الحارق، جاذباً بهذا مُحيي الخمرة إليها لخطف رشقة سحرية لا خلاص منها.

ولم يتوقف "ابن خفاجة" عند هذا الحدّ، بل راح يسبك بجيانه البحر مع الأحزان ليُخرجها في قالب منحوت تتفاجة العقول والنفوس بها كون مصدرها مؤسات "ابن أخته" في "أغمات". حيث يقول:

غَرِيقًا بِحَرِ الدَّمْعِ وَالْهَمِّ وَالْدَّجَى،
وَلَوْ كَانَ بَحْرًا وَاحِدًا كُنْتُ أَسْبَحُ
فِي صَمِيمِ وَأَغْوَارِ هَذِهِ الْأَحْزَانِ نَرَاهُ قَدْ أَنْبَتَ عَدُولًا يَظْهُرُ فِي تَقْدِيمِ الْحَالِ (غَرِيقًا) وَالْأَصْلِ
(بِبَحْرِ الدَّمْعِ وَالْهَمِّ وَالْدَّجَى غَرِيقًا)، لَيَنْفَثُ مِنْ بَيْنِهَا عَطْوَرًا مِنَ الْمَقَاصِدِ وَالْمَرَامِي تَكْنُ فِي تَعْجِيلِ
الْمَسَاءِ لَأَنَّ حَالَهُ هَالَكَةُ وَغَرْقَى فِي الْمَاءِ وَالْبَحْرِ، وَأَيُّ بَحْرًا بَلْ بَحْرُ مِنَ الدَّمْوعِ، وَالآلامِ، وَالْأَوْجَاعِ،
وَالْأَحْزَانِ، وَالظُّلْمَةِ، فَكَيْفَ لَا يَغْرِقُ فِي كُثْرَتِهَا وَكَانَ بِاسْتِطَاعَتِهِ الْعُوْمُ وَالنَّجَاهَةُ وَالتَّقْدِيمُ فِي حَالَةِ
السَّبَاحَةِ فِي بَحْرٍ وَاحِدٍ مِنَ الْهَمِّ، وَهَذَا مَا تَنَاهَ بِأَدَاءِ "لَوْ"، وَبَهْذَا حَاوَلَ الشَّاعِرُ إِبْرَازُ لِلْقَارِئِ هُولَ الْمَأْسَاءِ
وَالْمَعَانَةِ الَّتِي يَعِيشُهَا بِفَقْدِ "ابن أخته" (محمد)، وَقَدْ كَانَ مُتَنَفِّسَهُ الْوَحِيدُ فِي ذَلِكَ هُوَ شِعرُهُ بَعْدَمَا
كَانَ الْحَوَارُ الدَّاخِلِيُّ الذَّاتِيُّ مَعَ نَفْسِهِ (مونوlogue) يُسْيِطُ عَلَيْهِ «وَلَا رِيبُ فِي أَنَّ حَالَةَ الشَّاعِرِ
النَّفْسِيَّةِ وَالْأَنْفَعَالِيَّةِ قَادَتَهُ إِلَى اصْطَنَاعِ هَذَا الْحَوَارِ».^١

ب. العدول بالحذف (القصاصان)

لقد تشبّعت قصائد حق النّخاع بظاهرة أخرى من مظاهر العدول التركيبية المتفشية بشكل متير للاهتمام في مختلف مروج أغراض الشعر من وصف ورثاء وغزل. ألا وهي ظاهرة "الحذف"؛ الذي يُعدُّ من أبرز الاعتراضات العدولية التركيبية في الكلام، فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل^٢، لهذا نجد "سيبوويه" يقول عنه: «إسقاط عنصر من عناصر النّصّ، سواء كان المسقط حركة أو حرفاً أو كلمة أو جملة»^٣، هذا بالنسبة للنحوين، أما بالنسبة للبالغين، فيطالعنا "عبد القاهر الجرجاني" (ت ٤٧١هـ) الذي قدم لنا وصفاً لهذا الباب من حيث أهميته البلاغية ودلالته الجمالية والبيانية والنفسية فيقول: «هو بَابُ دَقِيقِ الْمُسْلِكِ، لَطِيفِ الْمُأْخِذِ، عَجِيبُ الْأَمْرِ، شَبِيهُ بِالسُّحْرِ، فَإِنَّكَ تَرَى بِهِ

^١ ابن خفاجة، الديوان، ص ٣١٧.

^٢ صالح علي سليم الشنبوبي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص ٩٢.

^٣ محمد اهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٠٢.

^٤ مصطفى شاهر خلوف، أسلوب الحذف في القرآن الكريم وأثره في المعاني والإعجاز ، ص ١٤.

ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجده أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن، وهذه الجملة قد تذكرها حتى تخبر، وتدعها حتى تنظر»^١ فهي علاقة إرسال بين المرسل والمتلقي لتصنع عملية إستراتيجية فائقة الدقة كونها «تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال النافذ من قبل المرسل، وتكلمة هذا النص من جانب المتلقي»^٢؛ إذن فسبب تسميتها عدول بالنقضان؛ هو ترك فراغ في الكلام بمحذف الكلمة أو جزء منها أو جملة، فيعمل القارئ على ملأ هذا الفراغ والنقضان باعتماده على أسلحة تساعدة في ذلك، متمثلة في "السياق" بأنواعه إضافة "للدلائل" و"القرائن"، لأنّ من شروط الحذف ألا يكون مخلاً بالمعنى، إذ لا بد من وضوح المحنوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله، ولا يكون ذلك إلا بوجود تلك "القرائن" أو "الدلائل" التي تعين على تحديد المحنوف^٣ وهذا ما أكدّه "ابن يعيش" (ت ٦٤٣ هـ)^٤. والدلائل نوعان: أولها: "الدليل المقامي" الذي يكون بوجود دليل لقطي^٥ على المحنوف، ومن شروطه التطابق مع المحنوف^٦، نحو قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ لِلَّذِينَ آتُوكُمْ مَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا خَيْرًا﴾ [النحل/ ٣٠]، أي (أنزل خيراً)^٧؛ فالتقدير يستنتج من الدليل المذكور في الآية وهو (أنزل)، وثانيها: "الدليل المقامي" (الحالي)؛ وهو ما دلّ عليه المقام كأن يقول من كان يتكلم وسكت: حديثك، أي "أكمل"^٨ وغيرها من الأمثلة.

وما أنه عدول تركيبي عن الأصل الترتيبى فلا بد من وجود تخرير ومقصد وهدف بلاغي لهذا العدول، حيث لا يقتصر على المستوى السطحي وإنما يمتد إلى المستوى الدلالي

^١- عبد القاهرة الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ١١٢ .

^٢- فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ١٣٧ .

^٣- رفاعة طه أحمد، عوارض التركيب في بناء الجملة العربية دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة، (رسالة ماجستير)، ص ٤ .

^٤- ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، ج ١، ص ٢٣٩ . وابن هشام، شرح قطر الندى وبل الصدى، ج ١١، ص ١٢٥ .

^٥- فضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص ٧٦ .

^٦- ابن هشام، مغني الليب عن كتب الأغارب، ج ٢، ص ٣٦٤ .

^٧- فضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص ٧٦ .

^٨- المرجع نفسه، ص ٧٧ .

العميق، مما يعني أن المستوى اللغوي المادي مرتبط إلى حدّ بعيد وعميق بالدلّالات^١ والمقصود والأغراض البلاغية الضمنية المرجوة من هذا العدول الخذلي. ومن الأمثلة التي تستوقفنا في ديوان "ابن ديوان" ابن خفاجة الأندلسي قوله، في أشهر قصائده الموسومة بـ"مشوى الحبيب": فلا بكاء أو تحسر أو تحسر إلا ورماه وأدرجه فيها، مكونا عقدا فريدا من نوعه. ومضمون هذا العقد رثاءه لابن أخيه أخته "محمد" الذي مات في بلدة مغربية اسمها "أغمات" إلا أنّ شاعرنا تلقى خيره المفزع في جزيرة جزيرة الأندلس، حيث يقول في أحد أبياتها:

غَلَامٌ، كما استَخْسِنَتْ جانِبَ هَضْبَةِ، وَلَانَ عَلَى طَشٍّ، مِنَ الْمَزْنِ، أَبْطَحُ^٢

فالعدلول أو الانزياح يظهر في مقدمة هذا البيت بمحذف المبتدأ لـ(غلام) خارجا عن الأصل القياسي والمتمثل في ذكره والتصریح به (محمد غلام) أو (هو غلام)، كونه ناسب للسياق الخارجي وهو سياق "حزن وأسى وتحسر" فضاق عليه المقام الذي أرغمه على الحذف طوراً، وطوراً آخر كان للسياق الداخلي اللغوي دور بقريرته الإحالية القبلية العائدية على "محمد" المذكور قبلًا، إضافة أنه واضح ومعلوم في ذهن المتلقى هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرمي ويقصد بهذا الحذف إلى التخفيف، وتركيز الاهتمام على الخبر، وصفته، وسنه، وحاله، فمن فوائد الحذف أنه يُساهم في تحقيق «اللذة بسبب استبطاط الذهن للمحنوف، وكما كان الشعور بالمحنوف أحسن، كان اللذذ به أشد وأحسن».^٣

وفي باب "الرثاء"، وخاصّة الوزير "أبا محمد بن ربعة" يقدم لنا ابن خفاجة، دائمًا، صورًا في منتهى الروعة والإعجاب والغرابة تكمن في العودة إلى التاريخ القدم، بل إلى القبائل العربية البائدة وهي (جرهم وإرم وعد) واضعا المتلقى «في مسرح الأحداث التي تخدم أماته [في النص الشعري] فيعيشها بكل تفاصيلها ويتفاعل معها ويستلهم منها مواطن العظمة والاعتبار»؛ حيث يقول:

١- فايز أحمد محمد الكرمي، ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النص، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، ص. ٤.

٢- ابن خفاجة، الديوان، ص. ٣٦.

٣- الرّركشي، البرهان في علوم القرآن، ج. ٣، ص. ١٠٥.

٤- جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص. ١١٤.

في مَوْطِنِ نَرْلَتُهُ جُرْهُمْ قَبَّلَهُ، وَعَادُ
أَمْ، يَغْصُّ بِهَا الْفَضَاءُ طَوَّتْهُمْ كَفُّ الرُّدَّى طَيِّ الرَّدَاءِ، فَبَادُوا^١

فقد قام الشاعر بعرض تاريفي لحادثة قديمة ثبتت في زوال وبعدة القبائل الثلاث وكأنها ما سادت ولا قادت ولا ذادت يوماً، ليحذف المبتدأ عن (أم) وبعدل عن الأصل القياسي وهو (جرهم وارم وعاد أمم)، أو اختصاراً (هم أمم)، لدافع قصدي ينجل في دافع ظاهري سطحي وآخر باطن معنوي، فاما الأول هو السياق الداخلي الذي يُبرز هذا الحذف بقرينة وإحالة قبلية، فالمحلوف واضح ومعلوم في ذهن القارئ وهي القبائل، ذلك أن «متلوق الأدب لا يجد متاع نفسه في السياق الواضح جداً، والمكشوف إلى حد التعرية وإنّما متنة نفسه حيث يتحرك حسّه وينشط»^٢، وأما الثاني فهو السياق الخارجي الذي يظهر من خلال تعظيم وتفحيم هذه الأمم التي سادت في يوم من الأيام لكنها لم تثبت إلا واشتد عليها الحال لتهلكها يد الموت وتطويعها طي الرداء لينفرضوا ويهلكوا وبالتالي اختفوا وبدوا.

وفي باب المديح يُظهر براعيه –أيضاً– المستجارية في رحاب هذه الصفحات اللُّجِينيَّة والتي تنساب عليها زخرفات كُحليَّة. فيقول ميرزا تعجبه من مدوحه، مع قطرة علول تقطنم بها قارئه باعثاً مرماً من ورائها:

لَبِيبٌ، فَمَا نَدَرَيْ: أَرَيْأَا لَحَادِثٍ بُيُّتُ، أَمْ سَهَمًا لَشَاكِلَةِ يَبِري٣
لقد مس في مقدمة هذا البيت عدول حذف أحد ركني الجملة الاسمية، وهو "المبتدأ" (لبيب) والأصل قوله (هو لبيب)، فتجاوزه ينجر عنه قصد يرمي إليه من طرف الشاعر، هو الإيجاز والاختصار والتركيز على الخبر من جهة، والتعظيم والتفحيم بصفة مدوحة من جهة أخرى ، كيف لا وهو يتحدث عن اللَّبِيبِ الذكي والعاقل الذي يطلب الإيجاز والتلميح لأنّ «العرب إلى الإيجاز أميل، وعن الإكتثار أبعد، ألا ترى أنها في حال إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكرياه تلك الحال وَمَلَلَهَا»^٤، فبارأ الشاعر في صفتة هذه بواسطة مهارته الكتابية الإبداعية.

١- ابن خفاجة، الديوان، ص ٣٢٢.

٢- محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

٣- ابن خفاجة، الديوان، ص ١٩١ .

٤- ابن حنفي، الخصائص، ج ١، ص ٨٣ .

ومن الحكمة إلى الوصف، هذا الغرض الذي أبدع فيه أيّما إبداع لأنّه أذهل العقول والنفوس وأعجز الأقلام والأفواه، ليعدّق خبره الخيالي الطبيعي في وصفه لـ "القصيدة الشعرية" حيث يطربنا بقوله:

وزهرة غضة، تفتر، عاطرة من روضة لدن الأنفاس، مخضال١

في رائحة العدول الذي هو «مورد من موارد التأنيق في الأسلوب»^٢، نلاحظ أنّ الشاعر قد غرس في بيته عدولاً بمدحٍ مبتدأ (زهرة) والأصل التقديرى قوله (والقصيدة زهرة)، لييرز قصده من خلال أفانين حذفه يجعل المتلقى ينسى لفظة "القصيدة" ليدخله في معمعة الطبيعة ومظاهرها؛ فجعلها - القصيدة- الزهرة التي لانت بعد حدة ومقاومة فاستسلمت وعقبت من حولها بطيب رائحتها في الحديقة لتطرّب وتطرّي وتنعش الأنفاس المستمعين والقراء.

ومن العدول بالنقاصان الخاص بـ "المبتدأ" إلى العدول بالنقاصان المتجسد في "الخبر"، ففي قوله المعبر عن الغزل والهوى والحب:

كتبتُ، وفني، في يديكَ، أسيِّرُ
يُقيِّمُ، كما شاءَ الأهوى، ويسيرُ
وفي كلّ حينٍ، من هواكَ وأدمعيَ،
بكلّ مكانٍ، روضةٌ وغدير٣

يُطالعنا في عجز البيت الثاني عدول تركيبي حذفي للخبر بقريبة لفظية قبلية (هواك، أدمعي) والأصل قوله (للحبّ روضة، وللدموع غدير)، مراعياً السياق لهذا الحذف وقادساً من ورائها تحقيق الإيمام وشغل ذهن قارئه بهذا المحنوف ويدعه يصل إلى المشبه بالروضة والمشبه بالغدير، فعمل على نوع من استفزاز لفكرة الآخر (المتلقى) باعتبار أنّ الحذف أبلغ من النطق به، وهذا ما أشار إليه "عبد القاهر الجرجاني" بقوله: «فقد أراك في هذا كله أنّ الخبر محنوف، وقد ترى حسن الكلام وصحّته مع حذفه وترك النطق به»^٤.

وفي مسارنا هنا نرصد مظهراً حذفي للخبر وهو وروده بشكل متعدد أثناء وصفه بجزيرته الجنة التي أُعجب بها أيّما إعجاب. فيقول في هذا البيت المشهور:

^١- ابن خفاجة، الديوان، ص ٤٤٨.

^٢- شام حسان، البيان في روايَة القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ص ٣٤٧.

^٣- ابن خفاجة، الديوان، ص ٣٦٣.

^٤- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ٢١٣.

يا أهل أندلس! لله دركم؛ ماء وظل وأنهار وأشجار١

حيث تتصور وقوفه على تلة أو بقاعة مع نفسه قائلاً هذه الأبيات وأثناء ذلك عدل عن بمحذف الخبر المقدر (فيها ماء، وفيها ظل، وفيها أنهار، وفيها أشجار)، كون السياق والموقف يدعو لذلك، فقصده وهو التعبير عمّا يختلّج في نفسه من أحاسيس وإعجاب بهذه الأرض، أنه واقف على تلة حيث يرى كلّ شيء أو غيرها ينادي من بعيد أهل الأندلس وسكانها بأدابة يختصّهم بتفضيل الله عليهم ذلك ويتعجب لجمال المنظر فلم يكن في ذهنه الانشغال بالخبر بالصفات والخيرات وأن الزمن يتقارض عليه عن ذكر المحذوف فصرّح مباشرة بها فائدة الحذف «تكثيف الدلالة في القليل من الألفاظ من ناحية، وتجنب التكرار أو الاستطالة إلى ترهل العبارة وضعفها من ناحية ثانية»^٢.

وبمحذف أحد الأصول في مظهر آخر يتحقق العدول وهذا في قوله الآتي:

أبا جعفر لله درك فارساً، بحيث سطور الشعر خيل له دهم٣
 ففي هذا البيت الدرري الذي يقطر مدحاً وشاء نراه حذف أداة النداء للبعيد (يا) وأسقطها في المركب الاسمي (أبا جعفر) الذي يعدّ عارضاً عدولياً ذا مظهر آخر باعتباره «تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعرورية»^٤، والأصل (يا أبا جعفر) لقصد منه يتجلّي فينبأه المتلقّي أن المذوّج المنادى قريب لنفسه من الجهة المعنية، أما من الجهة المادية المكانية فربما يكون بمحاذاته وجانبه فراح يتلطّف به بذكر اسمه مباشرة، ونراه يتعجب أيضاً من كونه فارساً بعبارة (الله درك) من خلال تشبيه سطور الشعر بخيول سوداء اصطفت وتحيّأت للنزول.

لقد لعب "ابن خفاجة" دوراً مهما في بحر الوصف، لأنّ الفنان الأصيل ينبعث من «كيان الإنسان الأنثيل فينفعل بواقع بيته حسناً وقبحاً، فرحاً وبؤساً فيقول ويرسم وينظم»^٥، حيث راح الشاعر يتفاخر ويتبااهي بما يملكون في الأندلس، من مناظر طبيعية،

١- ابن خفاجة، الديوان، ص ٩٤.

٢- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص ٢٣٢.

٣- ابن خفاجة، الديوان، ص ٢٩١.

٤- صالح علي سليم الشيبوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص ٨٦.

٥- كمال عصام السبوري، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص ١٠١.

ونوادي طرّيبة، وحسناوات طرّيبة، وحمرة طهريّة، وأن الله قد فضلهم عن غيرهم، مُظهراً ذلك بنوع من البلاغة التي تعجز العقول وتقطّع القلوب من روتين هادئ يتسلّل وفق أصل معين إلى حركة كتابية تتماوج في دفقات عدولية، ليُناغي ها خواج السامع ويدفع بواسطتها طبلة أذنه.

النتيجة

١- إنّ قصائد الشاعر تعكس مقلدة شعرية فائقة في رصف المباني، والمعاني، واقتراض الألفاظ المعبرة في تراكيب عدولية اسمية مختلفة تتجسد وفق مظاهر متّوّعة حسب مستويات اللغة لاسيما المستوى التركيبي.

٢- كان أسلوب خلخلة الترتيب صميم هذه القصائد، والذي تتّوّع صوره —رغم أنّ هناك صور أخرى كان ضيق المكان عندها— نحو: تقديم المستثنى وأداته، والحال، والمبدأ وغيرها هدف مقصدي غير مباشر.

٣- تقنية العدول بالنقسان أو ما تُدعى بلعبة ملأ الفراغ كانت طاغية على القصائد، فما ذكرناه كان على سبيل التمثيل لا الحصر مثل: حذف الخبر، والمبدأ، وأداة النداء، والتي تتلاءم ومقامه المعروض: من فرح، ومدح، وخاصة الحزن والأسى، حتى يبعث للمتلقي قصده الضمني النابع من خلجانه النفسية الشاعرية.

٤- نتجت أغلب مظاهر العدول التركيبي الاسمي —على تنوع صوره— وتولّدت أكثر المقاصد الضمنية للشاعر من حديثه عن مرحلته الحياتية المشربة بالأحزان لفقد صديق أو المعاناة لترك حبيب أو من تصويره لشجاعة فارس أو نيل حاكم، كونها تُخبر عن حالة نفسية ذاتية انعكست على شعره.

٥- للعدول الترتبي والخذفي قيمة كبيرة في بناء التراكيب طوراً، وصياغة المعنى المقصود طوراً آخر، المفرز لأغراض ودواع عديدة في أغبلها تكون: للتخفيف، والاختصار، والإيجاز، والاهتمام، والتعظيم، والحصر والقصر وغيرها المنصبة كلّها في قالب الحفاظ على النغمة الموسيقية والوزن الشعري، أو ما يسمى بالغرض الإيقاعي.

قائمة المصادر والمراجع

أ. المراجع العربية:

- ١- ابن الأثير، محمد بن نصر الله بن محمد، المثل المسائر في أدب الكاتب والشاعر، ت/أحمد الحلو، بدوي طباعة، (د.ط)، القاهرة، فحالة: دار النهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت).

- ٢- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني، ت/أحمد شمس الدين، ط٢، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، م١٩٩٦.
- ٣- ثمام حسان، الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو - فقه اللغة - البلاغة، (د.ط.)، القاهرة: عالم الكتب، م٢٠٠٠.
- ٤- _____، البيان في روايَّة القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنَّص القرآني، ط١، القاهرة: عالم الكتب، م١٩٩٣.
- ٥- _____، الخلاصة التحويية، ط١، (د.م): عالم الكتب نشر، توزيع، طباعة، م٢٠٠٠.
- ٦- ابن جنى، أبو الفتح عنمان، الخصائص، ت/محمد علي النجار، (د.ط)، (د.م): دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، (د.ت).
- ٧- أبو حازم القرطاجي، أبو الحسن حازم بن محمد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/ محمد الحبيب ابن الخطوجة، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي، م١٩٨٦.
- ٨- حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ط١، القاهرة: دار الفكر العربي، م١٩٩٨.
- ٩- ابن حفاظان، المنج بن عبد الله، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ت/حسين يوسف خربوش، ط١، الأردن: مكتبة المنار للطباعة والنشر، م١٩٨٩.
- ١٠- ابن حفاجة، أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح، الديوان، ت/يوسف شكري فرات، (د.ط)، بيروت: دار الجليل، (د.ت).
- ١١- الخليل بن أحمد الفراهيدى، أبو عبد الرحمن بن عمرو بن ثيم الفراهيدى، كتاب العين، ت/مهدى المخزرمى، وإبراهيم السمارائي، (د.ط)، (د.م): سلسلة المعاجم والفهارس، (د.ت).
- ١٢- رابع بوعزة، التحويل في التَّحْوِيلِ لِلْعَرَبِ مُفْهُومٌ—أَنْوَاعٌ—صُورَةٌ—بَيْنَةٌ عَمِيقَةٌ لِلصَّيْغِ وَالتَّرَكِيبِ الْمُحَوَّلِ، ط١، الاربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن: حدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، م٢٠٠٨.
- ١٣- الزركشي، بدر الدين ابو عبد الله محمد، البرهان في علوم القرآن، ت/محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار جبل، م١٩٨٨.
- ١٤- سبوبه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قتير، الكتاب، ت/إميل بديع بعقوب، ط١، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، م١٩٩٩.
- ١٥- _____، الكتاب، ت/عبد السلام محمد هارون، ط١، بيروت: دار الجليل، (د.ت).
- ١٦- السبوطي، جلال الدين ابو الفضل عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، ت/فوزي أحمد زمرلي، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي، م٢٠٠٤.
- ١٧- شكري محمد عبد الله، دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم، ط١، الاربد، عمان: دار دجلة ناشرون وموزعون، م٢٠٠٩.

- ١٨- صالح بلعيد، التراكيب التحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، (د.ط)، بن عكتون، المحرر: ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركبة، ١٩٩٤ م.
- ١٩- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ط١، بيروت: دار الشروق، ١٩٩٨ م.
- ٢٠- عبد الحميد أحمد الهنداوي، الإعجاز الصريفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، اربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن: جداراً للكتاب العالمي، ٢٠٠٨ م.
- ٢١- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، تونس: الدار العربية الكتاب، (د.ت).
- ٢٢- عبد العزيز عنين، علم المعاني في البلاغة العربية، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٥ م.
- ٢٣- عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن النحوي، أسرار البلاغة، ت/أبو نهر محمود محمد شاكر، (د.ط)، جدة: دار المدى، (د.ت).
- ٢٤- _____، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت/السيد محمد رشيد رضا، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٨١ م.
- ٢٥- _____، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت/ محمد عبده، محمد محمود التركزي الشنقيطي، ط٢، بيروت، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨ م.
- ٢٦- _____، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت/ السيد محمد رشيد رضا، محمد عبده، وأخرون، ط٢، بيروت، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨ م.
- ٢٧- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ط١، بيروت، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحلة، ٢٠٠٤ م.
- ٢٨- ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ت/عبد السلام هارون، (د.ط)، (د.م): دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).
- ٢٩- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الآداب على حسن، ٢٠٠٤.
- ٣٠- فضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط٢، عمان، الأردن: دار الفكر ناشرون وموزعون، ٢٠٠٧.
- ٣١- العفروز بادي، مجذ الدين أبي طاهر، القاموس المحيط، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩.
- ٣٢- الفزوري، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، (د.ت).
- ٣٣- ابن القيم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أبي يوب، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، (د.ط)، بيروت: عالم الكتب، (د.ت).

- ٣٤- كمال عصام السبوفي، **الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي**، ط١، لبنان، بيروت: دار الخانة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦ م.
- ٣٥- لويس معلوف، **المتجدد في اللغة والأدب والعلوم**، ط١٩، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، (د.ت).
- ٣٦- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **كتاب المقتصب**، ت/محمد عبد الخالق عضيمة، ط٣، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٩٤ م.
- ٣٧- محمد أبو موسى، **خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، ط٤، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٦ م.
- ٣٨- محمد الهادي الطرايسي، **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، (د.ط)، تونس: منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٨١ م.
- ٣٩- محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، دراسة أسلوبية، ط١، غزّة: مطبعة المداد، ٢٠٠٠ م.
- ٤٠- مختار عطية، **النقد والتغيير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، (د.ط)، الإسكندرية، مصر: دار الرفاه لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥ م.
- ٤١- مصطفى شاهر خلوف، **أسلوب الحذف في القرآن الكريم وأثره في المعاني والإعجاز**، ط١، عمان: دار الفكر ناشرون وموزعون، ٢٠٠٩ م.
- ٤٢- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن المعتز المنوكلي، **كتاب البديع**، ت/إغناطيوس كريانتيفوكسي، ط٣، بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢ م.
- ٤٣- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، **لسان العرب**، ت/حالد رشيد القاضي، دار صبح وإدبيسوفت، ط١، بيروت: لبنان: الدار البيضاء، ٢٠٠٦ م.
- ٤٤- منير محمد المسيري، **دلالات النقد والتغيير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)**، ط١، القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠٠٥ م.
- ٤٥- المهدي إبراهيم الغربيل، **السياق وأثره في المعنى**، (د. ط)، بنغازي، ليبيا: أكاديمية الفكر الجماهيري، ٢٠١١ م.
- ٤٦- موسى سامح رباعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ط١، الأردن، اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣ م.
- ٤٧- ناظم عودي، **نقض الصورة. تأويل بلاغة الموت**، (د. ط)، (د.م): دراسات نقد أدبي، (د.ت).
- ٤٨- ابن هشام، جمال أبو محمد عبد الله، **شرح قطر الندى وليل الصدى**، ت/محمد محى الدين عبد الحميد، ط١١، (د.م): المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣ م.
- ٤٩-—————، **معنى الليب عن كتب الأغاريب**، ت/حسن حمد، إميل بديع بعقوب، ط١، بيروت، لبنان: منشورات دار الكتب العلمية، ١٩٩٨ م.
- ٥٠- ابن بعشن، موفق الدين أبو البقاع بعشن بن علي، **شرح المفصل للزمخشري**، (د.ط)، مصر: دار الطباعة المنيرية، (د.ت).

١- جون كوهين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا**، ترجمة، أحمد درويش، (د.ط)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، م.٢٠٠٠.

٢- مابكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ترجمة، محمد معتصم، ط١، الدار البيضاء: مطبعة النجاح المحدثة، ١٩٩٧ م.

ج. الرسائل العلمية:

١-أمل منسي عائض الحديدي، **عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات** (دراسة نحوية)، قسم الدراسات العليا العربية فرع اللغة والنحو والصرف، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، ١٤٦٨/١٤٦٩ هـ، (رسالة ماجستير).

٢- حلال عبد الله محمد سيف الحمادي، **الدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم** دراسة دلالية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تعز، الجمهورية اليمنية، م.٢٠٠٧، (رسالة ماجستير).

٣- رفاعة طه أحمد، **عوارض التركيب في بناء الجملة العربية دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة**، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية/البيضاء، الجامعة الأسرية للعلوم الإسلامية، ١٤٦٨/١٤٦٩ هـ، (رسالة ماجستير).

٤- مي إليان الأحمر، **القدم والتأخير في النحو والبلاغة**، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية في بيروت، م.٢٠٠١، (رسالة ماجستير).

٥- نعيمة حمو، **الدول النحوي في لغة الصحافة-جريدة الشروق اليومي أنفوذجا**، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، (جامعة مولود معمر)، تبزي وزو، الجزائر، م.٢٠١١.

د. المقالات العربية:

١- إبراهيم بن منصور التركي، **الدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء، ١٩، العدد ٤٠، ١٤٢٨ هـ، ص ٥٤٥ - ٦١٢.

٢- صالح علي سليم الشنبوبي، **ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد (٣ - ٤)، م.٢٠٠٥، ص ٨٣ - ١٠٩.

٣- فايز أحمد محمد الكومي، **ظواهر التركيب المتعلقة بالجملة المحولة دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النص**، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد (١)، العدد (١)، م.٢٠١٠، ص ١-٢١.

هـ. المقالات الفرنسية:

1- Jon Arild Olsen, **De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle**, Université d'Oslo, Romansk, N°16, 2002. P 669-675.

2- Audet Noël, **Langage Poétique :écart ou errance du sens**, Revue Voix ET Images, vol. 3, N° 3, 1978. P 459-466.

هنچارگریزی ترکیبی اسمی در اشعار "ابن خفاجه اندلسی"

* دکتر مریم اقرین*

چکیده:

در این مقاله پدیده بلاغی اصیل «هنچارگریزی» مورد بررسی قرار می‌گیرد که در پژوهش‌های غربی جدید به نام Écart – که به امور ظاهر و نه محتوا می‌پردازد، – جای خود را باز کرده است. این اصطلاح پس از چندین ترجمه که مشهورترین آنها «الازیاح» (آشنایی زدایی) است به جهان عرب برگشته است؛ درون مایه اصلی این مسئله خروج از مألوف به نا مألوف است؛ یعنی انتقال از ثابت به متغیر بر اساس یک قصد درونی مشخص که فراتر از قصد ظاهری است.

در این چارچوب ابن خفاجه شاعر اندلسی (٥٣٣ هـ) تصاویری آمیخته به انواع رنگ‌ها و اسالیب هنچارگریزی ترکیبی را آفریده است که اهداف معینی را بر اساس محورهای مشخصی برای ما ایجاد کرده است؛ ۱- هنچارگریزی، چهارچوب مفهومی؛ ۲- هنچارگریزی در پژوهش‌های عربی و غربی؛ ۳- هنچارگریزی ترکیبی اسمی در قصاید ابن خفاجه اندلسی که در آن جوانب نحوی آن به همراه فواید بلاغی منظور بیان می‌گردد که باعث درک لذت آن می‌شود. این مطالعه نشان داد که قصاید شاعر منعکس کننده توانایی فوق العاده وی در چیدن ساختارها و معانی و چینش الفاظ بیانگر در ترکیب‌های هنچارگریزانه اسمی است که بر اساس جلوه‌های گوناگون نمایانگر می‌شود؛ مانند: از بین بردن یکنواختی اسلوب استثناء از طریق مقدم کردن مستثنی و ادات آن، مقدم کردن خبر و حال علاوه بر حذف ادات نداء و خبر و مبتدا، که باعث مقاصد بلاغی پنهان و گوناگونی بر اساس سیاق متن باشد.

بیشتر مظاهر هنچارگریزی ترکیبی اسمی –با انواع مختلفش– از آن به دست آمده و بیشتر اغراض شاعر از سخنان خود در خصوص مراحل زندگی خود که دارای اندوه به خاطر از دست دادن یک دوست یا درد و رنج دوری یک دوست باشد یا به تصویر کشیدن شجاعت یک قهرمان یا شرافت یک حاکم که بیانگر یک حالت درونی است که در شعر وی منعکس گردیده است.

کلیدواژه‌ها: هنچارگریزی، حذف، تقدیم و تأخیر، هدف.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه محمد بن خیضر، بسكره، الجزایر. meriem.agrine@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱/۲۸/۱۴۰۴ ه.ش = ۱۳۹۳/۰۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۲۱/۰۴/۱۳۹۴ ه.ش = ۱۵/۰۶/۱۱

Abstracts in English

A Mixture of Grammar and Rhetoric in Nominal Deviations in the Poetry of Ibn-Khafadja of Andalusia

Meriem Agrin*

Abstract

This paper deals with the rhetorical phenomenon of deviation that has acquired a significant position in western research on formal, but not content, issues. Therefore the term deviation, distance or ecart are frequently used to convey this meaning; but the best known equivalent is defamiliarization. The most important element in this term is distancing from the familiar meaning to convey the target message. The Andalusian poet IbnKhafajahAndalusian painted an encaustic mix ofnatural colorsin an unfamiliar way for certain purposes. First, the term deviation is defined, then the concept is explored in Arabic and Western studies, then themixed nominal deviational poems of Ibn Khafajah of Andalusia are investigated. The study found that these poems reflect a superbpoetical ability in creating structure and meaning by using this technique. Examples include removing the monotony in exceptions by reshuffling the words and giving then new arrangements, foregrounding themes, and omitting verbal tools and rendering them implicit. Most cases of mixed nominal deviation involve various scenes from life such as sorrow due to the loss of a friend, heart-pain because of lack of access to a friend, or portrayal of the bravery f a rider or the nobility and generosity of a ruler.

Keywords: back-grounding, deviation, ellipsis, foregrounding, purpose.

* Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Mohamed Khider University, Algeria.

موازنة توصيفية بين ألفية ابن مالك وألفية الريعي

محمود خورسandi* و حيدر زهراب*

الملخص:

كانت للمنظومات النحوية التعليمية كألفية ابن مالك أهمية كبيرة في مجال تعليم وتعلم قواعد اللغة العربية لعقود من الزمن، إلا أنه في العصر الجديد ومع ظهور الكتب الحديثة والمتطورة ضعف دور تلك المنظومات في هذا المجال. ويبدو أن السبب في ذلك هو هذا التقدّم الملحوظ الذي نشاهدُه في منهجية عرض المواضيع النحوية والصرفية في الكتب الحديثة إلى جانب الوضوح والسهولة التي تتمتع بها هذه الكتب، ما يجعل الأساتذة والطلبة في كثير من البلدان يميلون نحو هذه الكتب. فيأتي هذا البحث ليوازن بين منظومتين من بين المنظومات النحوية القديمة والجديدة وهما "ألفية محمد بن عبد الله ابن مالك الأندلسي" (٦٠٠ - ٦٧٢هـ) و"ألفية عبد العظيم الريعي" (١٣٢٣ - ١٣٩٩هـ) ليفتّش عن المحسن والعيوب فيما بغية تقديم اقتراح بشأن تطوير هذا الأسلوب التعليمي، وخلاصة هذا الاقتراح هي: «إعادة نظم المباحث النحوية والصرفية حسب المنهج المتطور المتبع في الكتب الجديدة الناجحة وبالاخص من حيث ترتيب ذكر المباحث والتفكيل بين مباحث الصرف والنحو، لتُضاف إلى الكتب الجديدة على شكل مقطوعات شعرية منفصلة في نهاية كل مبحث، مع مراعاة الوضوح والسهولة والدقة العلمية، إلى جانب الاستفادة من محسنات المنظومات النحوية السابقة وتحاشي معایيها بعد التعرّف على مواضع الضعف والقوّة فيها».

كلمات مفتاحية:ألفية ابن مالك،ألفية الريعي،الموازنة التوصيفية،المنظومات النحوية،الشعر التعليمي.

المقدمة:

لا يخفى على المهتمين بالأساليب التعليمية القديمة مدى أهمية الأشعار والمنظومات التعليمية ولا سيما المنظومات النحوية في مهمة تعليم قواعد اللغة العربية، في زمان استمر لعدة قرون قبل أن نصل

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.
mahmoodkhorsandi@profs.semnan.ac.ir

* طالب في مرحلة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران. (الكاتب المسؤول)
haydarzohrab@yahoo.com

ناریخ الوصول: ٣١/٥/٢٠١٤م تاریخ القبول: ٣/٦/١٣٩٤هـ.ش = ٢٥/٨/٢٠١٥هـ.ش

إلى العصر الحديث، حيث ظهرت المدارس الجديدة والأساليب التعليمية الحديثة وألقت كتبًّا جديدة تتمتع بالمرحلة والسهولة والوضوح ما جعلتها أكثر شيوعاً ومدارسةً في كثير من البلدان الجامعات بالقياس مع الكتب والمنظومات النحوية القديمة، فالمتبعة في ما كُتب في السينين الأخيرة في مجال تعليم قواعد اللغة العربية يرى بوضوح ملامح التقدّم والتطوير والتسهيل في كيفية عرض المواضيع النحوية والصرفية المختلفة، ولعل خير شاهد على هذا الأمر ما نراه من أسلوب سهلٍ وممتعٍ واضحٍ وواضح في كتاب: «**مبادئ العربية**» للمعلم رشيد الشرتوني حيث استطاع أن يقدمَ الأبحاث المرتبطة بالصرف والنحو بأسلوب يستغنى معه المتعلم في كثير من الأحيان عن وجود معلم يعلمه، وهذا بلا شك تُعدّ مزيّة من أهم المزايا في كثيّر من الكتب الصرفية والنحوية الجديدة. إلا أنها تعكس ما نجده من هذا التقدم الملحوظ في ما كُتب نثراً في مجال تعليم قواعد اللغة العربية من حيث المنهجية والسهولة والوضوح، لا يجد تقدّماً ملحوظاً في ما يكتب نظماً بهذا الشأن^١. والمنظومات النحوية التي بأيدينا بما فيها ألفية ابن مالك مع ما تتمتع بها من رصانة وفورة لم تعد تلبّي حاجات الجيل الجديد في هذا المجال حيث لا تتمتع بالمنهجية المتطورة التي نشاهدها في الكتب الجديدة من حيث ترتيب ذكر المواضيع والتفرّق بين مسائل النحو والصرف وبعد عن التشتت في طرح المواضيع المرتبطة بعضها ببعض أحياناً، إلى جانب وجود حالة من الغموض في بعض أبياتها مما يلجم القارئ للرجوع إلى الشروح في فهم معاني الأبيات، ولذلك نجد لها كثرة الشروح^٢ والتوضيحات من يوم أوجدها ابن مالك الأندلسي إلى يومنا هذا، ولا شك أننا لا نقصد بهذا الكلام الطعن في ألفية ابن مالك أو سائر المنظومات النحوية القديمة، ذلك لأنها نُظمت حسب متطلبات عصرها حيث كان الأساتذة والطلبة بحاجة إلى نصٍ دراسيٍ مُركّزٍ منظوم ليكون مدار حلقات دروسهم، فقدّ العلماء منظومات نحوية متعددة لسدّ هذه الحاجة

^١ ولعل من جملة الأسباب في قلة الاعناية بنظم المباحث النحوية من جديد هو قلة رغبة المتعلمين في العصر الراهن في هذا الأسلوب التعليمي، كما نشاهد هذه الحالة أبضاً بالنسبة لسائر العلوم، فلم نعد نشاهد منظومات علمية جديدة في الفقه أو التاريخ أو السيرة أو الطب مثلاً، كما كانت نشاهدها في العصور المتقدمة ويمكن العثور على فهرسة بعض هذه المنظومات وأنواعها بمراجعة ما كتبه أحمد حسن الخمبسي في مقالته، راجع: (أحمد حسن الخمبسي، المنظومات التعليمية وخصائصها، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ٢٧ و ٢٨، صص ٢٠ - ٢٢).

^٢ يمكن الوقوف على هذه الشروح المتعددة بمراجعة كتاب: **كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون** لمصطفى بن عبد الله الشهير بن الحاجي خليفة حيث حصّص أكثر من ثلث صفحات من كتابه لذكر شروح ألفية و شارحها بدأها من الناظم نفسه ثم ولده بدر الدين أبي عبد الله محمد الموقى سنة ٦٨٦هـ مع توصيفات موجزة لبعض الشروح.

راجع: مصطفى بن عبد الله، **كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون**، ج ١، ص ١٥١ إلى ص ١٥٥.

وبرز من بينها أُلفية ابن مالك فصارت موضع عناية المعلمين وال المتعلمين في قرون متتمدة حيث كانوا يباحثون أبياتها ويحفظون الألفية على طرها، ولكننا في هذا العصر ومع انتشار الكتب التحوية الجيدة والمبسطة وميل الأذواق إلى الإختصار والوضوح لم نعد نشاهد من يحفظ أرجوزة مطولة كأُلفية ابن مالك بكاملها أو حتى نصفها أو ثلثها إلا نادراً. ولذا ينبغي لمن يريد أن يتصدّى لنظم المباحث التحوية في هذا الزمان أن يتتبّه هذه الحقيقة، فينظم المواضيع المختلفة في مقطّعات واضحة وقصيرة ومتاغمة مع المنهجية المنظورة في الكتب الحديثة ومتّمعة بمحاسن تجعلها مقبولة عند أبناء العصر لكي تُضم إلى الكتب التحوية النثريّة الجديدة على شكل ملخصات في نهاية كل مبحث تكون عوناً للدارس في استذكار المطالب المهمة. ولا شك في أنّ من السبل التي تساعده على تحقيق هذا الهدف هي معرفة واستخدام المحاسن الموجودة في المنظومات السابقة، وكذلك معرفة واحتساب العيوب الموجودة فيها، إلى جانب استعمال المفردات المأنيّة والمصطلحات المعروفة عند أهل هذا الزمان.

على ضوء ما تقدّم نتطرّق في هذا البحث لبيان بعض هذه المحاسن والعيوب من خلال موازنة توصيفية بين أُلفية ابن مالك الأندلسي (٦٠٠ - ٦٧٢هـ) وإحدى الألفيات التي نظمت في السنين المتأخرة وهي أُلفية الشيخ عبد العظيم الريبي (١٣٩٩ - ١٤٢٣هـ) ذلك لأنّ الموازنة التوصيفية^١ بين نظيمتين مختلفتين تساعدنا أكثر على معرفة ما يُسبّب الضعف أو القوة في هذا النوع من النظم، وستتعرّض إلى مواضيع هذا البحث ضمن محورين فتتحدث أولاً وبإيجاز عن ترجمة ابن مالك الأندلسي وعبد العظيم الريبي مع ذكر معلومات موجزة عن أ漉يتيهما، ثم تصدّى لبيان ميزات النظم التعليمي الأمثل في ضوء الموازنة بين هاتين الألفيتين في المحور الثاني. وأما في ما يتعلّق بسابقة هذا البحث فلا بد من القول بأنّ الدراسات المرتبطة بالمنظومات التحوية بشكل عام تناولت في أغلبيتها، ذكر تاريخ هذا الفن ومناشئ ظهوره وفهرسة المنظومات التحوية حسب تاريخ تأليفها مع تقديرات كليلة لبعض المنظومات التحوية المشهورة كأُلفية بخي بن معطي الرواوي (٦٤٦ - ٦٢٨هـ) وأُلفية ابن مالك (٦٠٠ - ٦٧٢هـ) وأُلفية السيوطي (٨٤٩ - ٩١١هـ) من دون إجراء موازنة بين الألفيات المختلفة من حيث المحاسن والعيوب في كيفية عرض المعلومات، كما أن هناك أحياناً توصيفات كليلة في الدراسات المرتبطة بالشعر التعليمي ككل، ولكن ما يرتبط مباشرةً بموضوع هذا البحث هي تلك الدراسات التي تناولت المقارنة والموازنة بين منظومتين مُعيّنتين مع ذكر بعض الشواهد، وفي هذا المجال لا نجد إلا نماذج قليلة جداً استعملت هذا الأسلوب، ومع ذلك هذه النماذج القليلة قامت بالمقارنة

^١ المقصود من الموازنة التوصيفية هو الموازنة بين نماذج من أبيات الألفيتين بلحاظ انصافها بالمحاسن أو العيوب.

والموازنة العلمية بين بعض المنظومات من حيث الآراء والمعلومات النحوية والصرفية الموجودة فيها، دون أن تتناول كيفية عرض هذه المعلومات في القالب النظمي – ما نحن بصدده في هذا البحث – ويمكن الإشارة كنموذج من هذه الأبحاث إلى بحث قدمه: "أمين جبر عماد" باسم: «ألفيتا ابن مالك والسيوطى (دراسة تحليلية موازنة)»^١ فإنه ناقش في بحثه هذا، الآراء المطروحة في الألفيتين وبيان مواضع الاختلاف والإئتلاف في ما بينهما واكتشاف وجهة نظر ابن مالك والسيوطى تجاه المسائل الخلافية. كما لم يجد دراسة بخصوص الموازنة بين ألفية الشيخ عبد العظيم الريّعي مع إحدى المنظومات النحوية الأخرى وإنما حصلنا على مقالة واحدة باللغة الفارسية^٢ وبعض الرسائل الجامعية التي كتب قسم منها أيضاً باللغة الفارسية^٣ وهي تتناول دراسة حياة الشيخ عبد العظيم الريّعي ومضمون أشعاره أو شرح بعض قصائده، إلى جانب رسالة جامعية^٤ تناولت شرح ألفيته في النحو دون أن تُجري موازنة بينها وبين المنظومات النحوية الأخرى.

١- التعريف بالناظرين: ابن مالك الأندلسى والشيخ عبد العظيم الريّعي وألفيتיהם أ: ابن مالك الأندلسى (٦٠٠ - ٦٧٢ هـ) وألفيته؛

^١ أمين جبر عماد، *ألفيتا ابن مالك والسيوطى (دراسة تحليلية موازنة)*، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية بغزة – فلسطين، عام ١٤٣٢ق = ٢٠١١م. (يمكن الحصول عليها بمراجعة الموقع الإلكتروني: www.al-eman.com قسم الرسائل العلمية)

^٢ سورة وظيفة، برسى اسلوب ومضمون شعرى عبد العظيم ريعى در مدح ورثاء أهل بيت عليهم السلام، مجلة مطالعات نقد أدبى (پژوهشن أدبى)، العدد ٢٤ و ٢٥، عام ١٣٩٠هـ = ش ٢٠١١م، صص ١٤١ - ١٦٧. (بالفارسية)

^٣ راجع: غلامرضا عليبور حسائي، *الشيخ عبد العظيم الريّعي حياته وأدبه*، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرة في خرمشهر - إيران، عام ١٣٨١هـ = ش ٢٠٠٢م. و: سورة وظيفة، برسى زندگى ومضمون أشعار عبد العظيم الريّعي، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرة في طهران - إيران، عام ١٣٨٩هـ = ش ٢٠١٠م. (بالفارسية)، و: فاطمة ظفرى شندي، *ترجمة وشرح أدبى موضوعى ١٧٥ بيت شامل قصائدنظم حديث الكسا*» و«في ولادة الزهراء عليها السلام » عبد العظيم ريعى، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرة في طهران - إيران، عام ١٣٩١هـ = ش ٢٠١٢م. (بالفارسية)

^٤ عمّار سرخه، *شرح ألفية الريّعي في النحو*، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الشهيد جمران الإيرانية في الأهواز، عام ١٣٩٠هـ = ش ٢٠١٢م.

هو محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الشافعي المولود سنة ٦٠٠ هـ، يُكنى بأبي عبد الله ويُلقب بجمال الدين، ولد في بلدة "جيّان" من مدن الأندلس، رحل إلى المشرق وأقام بحلب مدة ثم بدمشق حيث توفي فيها سنة ٦٧٢ هـ ودفن بسفح جبل قاسيون^١، له مصنفات متعددة في علم القراءات والنحو والصرف واللغة، منها: «إكمال الأعلام بحثيث الكلام» و«الألفاظ المختلفة في المعاني المؤتلفة» و«تسهيل الفوائد وتمكين المقاصد في النحو» و«ثلاثيات الأفعال» و«رسالة في الإشتقاق» و«محتصر الشاطئية في القراءات» و...^٢ كما له عدة منظومات في الصرف والنحو أهمها: «المفتاح في أبنية الأفعال» وتسمى أيضاً بـ: «لامية الأفعال» وهي قصيدة لامية في البحر البسيط تتكون من ١١٤ بيتاً،

وـ«الكافية الشافية» وهي أرجوزة مطولة، يبلغ عدد أبياتها ٢٧٥٧ بيتاً^٣، وـ«الخلاصة» أو «الألفية ابن مالك» وهي أشهر ما صنفه على الإطلاق وتشتمل على ألف بيت^٤ من الرجز في مختلف أبواب النحو والصرف وقد لخص ما نظمه في الكافية الشافية في هذه الألفية كما أشار إلى ذلك في أواخر ألفيته حيث قال:

و ما بجمعه عنيت قد كمل
نظمأً على جلّ المهمات اشتمل

^١ وردت ترجمة ابن مالك في مصادر ومراجع كثيرة وما ذكرناه هو خلاصة أشهر الأقوال لهذا الخصوص. راجع: (اسعاعيل ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، ج ١٥، ص ٤٤٢)

^٢ الكتب المذكورة، نسبها الدكتور عمر رضا كحالة إلى ابن مالك. راجع: (عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج ٣، ص ٤٥٠)

^٣ ذكر في عدد أبيات هذه المنظومة أرقام متعددة يصل بعضها إلى ٣٠٠٠ ولكن ما أدرجته في المتن هو مأمور ذكره الدكتور الغبمن في مقالته. راجع: (حسان عبدالله بن محمد الغبمن، المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو، مجلة كلية دار العلوم، ص ٢٤٤)

^٤ المشهور في الأقوال أن عدد أبيات ألفية ابن مالك هو ١٠٠٠ بيت من الرجز كما يشعر إلى هذا العدد نفس تسميتها بالألفية وقد قمت ببعض تعداد الأبيات بدقة فوجدها ألفاً، كما وقد صرّح صاحب كتاب كشف الظعنون (ال حاجي خليفه) أن عدد الأبيات هو ألف. راجع: (مصطفى بن عبد الله، كشف الظعنون عن أسامي الكتب والفنون، ج ١، ص ١٥١) وأما ما يقال بأن عدد الأبيات هو ١٠٠٢ فأغلبظن أن السبب في ذلك راجع للاشتباه في الحساب أو وجود نسخ متعددة لهذه المنظومة الشعرية تختلف في ما بينها في عدد الأبيات ولا استبعاد في ذلك لأن ابن مالك اشتغل بتفقيق ألفيته وتدريسه فلا يبعد أنه أزيد أو أقل. كما وقد أشار الغبمن في مقالته إلى أن عدد أبيات ألفية [زيادة عن ألف بيت زيادة بسيرة] راجع: (حسان عبدالله بن محمد الغبمن، المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو، مجلة كلية دار العلوم، ص ٢٤٤)

أحصى من الكافية الخلاصة
كما اقتضى غنٌّ بلا خصاصة^١

وهذه المنظومة النحوية تعدّ أشهر المنظومات النحوية وأكثرها شرحاً وتعليقًا، وإضافة إلى انسجامها وحسن ترتيب مباحثها قياساً بالمنظومات الأخرى المعاصرة لها، قد ساعد رواجها في الأوّساط العلمية، أمورٌ خارجية أشار إلى بعضها الدكتور الغنيمان، منها: أولاً: شهرة ابن مالك ومكانته العلمية حيث أدت إلى شهرة كتبه ومصنفاته، وثانياً: قيام ابن مالك نفسه بتدریس ألفيته، وهذا سبب المزيد من الإقبال إليها وحفظ الطلاب لها، ثم تدریسها من قبل الطلبة بعد التمكّن منها مما أوجد العدد الكبير من المهتمين بها تعليماً وتعلّماً، وثالثاً: عدم وجود منظومة منافسة^٢ لألفية ابن مالك من حيث انسجام الوزن والتحاد النغم والترتيب الفكري إلى قرن ونصف قرن من بعد نظم الألفية إلى أن ظهرت في أوائل القرن التاسع ألفية الآثاري (ت ٨٢٨هـ)^٣، فاختلاف أكثر من قرن من الزمن بين ألفية ابن مالك وألفية الآثاري، وكثرة شروح الألفية وتدریسها جعلتها هي المنظومة الأولى من بين المنظومات الأخرى.^٤

ب: الشیخ عبد العظیم الریّعی (١٣٩٩هـ - ١٣٢٣هـ) وألفیته^٥

هو الشیخ عبد العظیم بن الحسین بن علی التوبیلی البحرانی الریّعی، ينتهي نسبه إلى تغلب بن ریبعة بن نزار بن معد بن عدنان، ولد في اليوم الحادي عشر من شهر ذي القعده الحرام سنة ١٣٢٣هـ في محله "نهر العلم" في قصبة النصار القریۃ من عبادان من أعمال خوزستان إحدى المحافظات الإيرانية، وكان قد هاجر جده الشیخ علی الریّعی إلى قصبة النصار من إحدى قرى البحرين التي تُعرف بقریۃ: «جد علی» في منطقة: «توبیلی» في أواخر القرن الثالث عشر الهجري.

^١ محمد بن عبد الله بن مالك، *الألفية في النحو*، ص ٩٤.

^٢ ما عدى ألفية بن معطي التي يرعاها ابن مالك مناسبة لأنّ ألفيتها إلا أنّ ألفيتها قد فاقت عليها حسب رعمه، حيث يشير إلى هذا المعنى عند قوله في الألفية: وتفتضى الرضا بغیر سخط فائفةً ألفية بن معط، راجع: محمد بن عبد الله بن مالك، *الألفية في النحو*، ص ٣.

^٣ هو زین الدین أبو سعید شعبان بن محمد بن داود القرشی المعروف بـ: الآثاري المتوفی سنة ٨٢٨هـ له منظومة نحوية مكونة من ١٠٣٠ بیناً، اسمها: *کفاية الغلام في إعراب الكلام*. كما له ثلاث منظومات نحوية أخرى. راجع: حسان عبدالله بن محمد الغنيمان، *المنظومات نحوية وأثرها في تعليم النحو*، مجلة كلية دار العلوم، صص ٢٥٩ - ٢٦١.

^٤ حسان عبدالله بن محمد الغنيمان، *المنظومات نحوية وأثرها في تعليم النحو*، مجلة كلية دار العلوم، ص ٢٩٥ و ٢٩٦.

كانت بدايات اشتغاله العلمي على يد والده الشيخ حسين الريبيعي، ثم هاجر في أواخر سنة ١٣٤٢ إلى النجف الأشرف وأقام فيها إحدى وعشرين سنة مشتغلًا بالدراسات الحوزوية^١ وقد تلمند على يد كبار أساتذة عصره منهم السيد أبو الحسن الإصفهاني (١٢٨٤-١٣٦٥هـ) والشيخ آقا ضياء الدين العراقي (١٢٧٨-١٣٦١هـ) والسيد محسن الحكيم الطباطبائي (١٣٠٦-١٣٩٠هـ) والشيخ محمد رضا آل ياسين (١٢٩٧-١٣٧٠هـ) والسيد أبي القاسم الخوئي (١٣١٧-١٤١٣هـ)، ثم غادر النجف إلى بلاده في سنة ١٣٦٣هـ مزوداً بإجازات^٢ من السيد أبي الحسن الإصفهاني والشيخ آقا ضياء الدين العراقي والسيد أبي القاسم الخوئي وجعل جلّ همه في توعية الناس وتنقیتهم مستعيناً في ذلك بحسن الخلق والسمامة إلى جانب صراحة اللهجة، فأقبل الناس إليه وأحبوه فكانوا يجالسونه تارةً في المجالس والمحافل وتارةً في بيته، فيجدون فيه ما ينعشهم من البشاشة والسعادة ورحابة الصدر.^٣ أما في ما يتعلق بتأليفاته، فله ثلاثة كتبٍ هي: «سياسة الحسين عليه السلام»^٤ و«الفرقه الوسطى»^٥ و«وفاة الرضا عليه السلام»^٦ وديوانان في الشعر هما: «ديوان الريبيعي في مدائح أهل البيت عليهم السلام ومراثيهم بلسان عربي مبين»^٧ و«ديوان الريبيعي في رثاء أهل البيت عليهم السلام باللغة

^١ مصطلح الدراسات الحوزوية يعني دراسة مجموعة من العلوم المرتبطة باستنباط الأحكام الدينية، كعلم الفقه والأصول والمنطق والرجال والتفسير والحديث واللغة.

^٢ المقصود العربي من الإجازات هي شهادات علمية وأخلاقية تصدر من العلماء لنلاميذهم للتأكد على كفاءتهم العلمية والأخلاقية. كما أن المقصود منها عند علماء الشيعة هو: الكلام الصادر عن المجيز المشتمل على إنشائه الإذن في روایة الحديث عنه بعد إخباره إجمالاً بمرويّاته، وبطريق شابعاً على كتابة هذا الإذن المشتملة على ذكر الكتب والمصنفات التي صدر الإذن في روایتها عن المجيز إجمالاً أو تفصيلاً، وعلى ذكر المشايخ الذين صدر للمجيز الإذن في روایتهم عنهم، وكذلك ذكر مشايخ كل واحد من هؤلاء المشايخ طبقاً بعد طبقة إلى أن تنتهي الأسائد إلى المعصومين. راجع: محمد رضا حديدي نژاد، معجم مصطلحات الرجال والدرایة، ص ١٥.

^٣ ما ذكرناه في الترجمة من معلومات وتاريخ مقتبسه من المقدمة التي كتبها الشيخ عبد الأمير منصور الحمري (من معاصري وأصدقاء الشيخ عبد العظيم الريبيعي) في مقدمة كتاب: «ديوان الريبيعي» راجع: (عبد العظيم الريبيعي، ديوان الريبيعي، ج ١، ص ١ - ٥٠).

^٤ هذا الكتاب هو أشهر ما نبغى من كتبه وقد ألفه في رد بعض الشبهات الموجهة نحو نهضة الإمام الحسين عليه السلام والجواب عن بعض السؤالات المطروحة لهذا الصدد، وقد حفظه الشيخ هادي الهلالي (خطيب ومحقق عراقي معاصر) وعلق عليه في عام ١٤٢٠هـ. راجع: (عبد العظيم الريبيعي، سياسة الحسين عليه السلام).

^٥ وقد لخصوا هذا العنوان في الطبعات الأخيرة واقتصرت على عبارة: «ديوان الريبيعي» وهناك رسالة جامعية في ١٧٠ صفحة (باللغة الفارسية) تناولت دراسة الفصائل والأسعار الموجوّدة في هذا الديوان من حيث المضامين والأساليب

الدارجة»^١ و مجموعة من الرباعيات باسم: «رباعيات الريبي»^٢، وثلاث منظومات غير مطبوعة في البلاغة والمنطق والعقائد^٣، ومنظومة نحوية سماها: «ألفية الريبي في علم النحو» (و هي موضوع بحثاً في هذه الدراسة) وهي منظومة نحوية مطولة تتشكل من ١٣٦٩ بيتاً موزعاً على ١٢٤ مقطوعة في مختلف أبواب النحو وقد طبعت بخط أحد التجفيين الزنجاني في النجف سنة ١٣٩٠ هـ = ١٩٧٠ م. قام بشرحها شرحاً وافياً أحد خريجي جامعة الشهيد جهران الإيرانية وهو "عمّار سرخة" في رسالة جامعية قدمها لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في عام ١٣٩٠ هـ ش = ٢٠١٢م، وقد استوفى في هذا الشرح جميع أبيات الألفية في أسلوب واضح سليم في ٥٧٨ صفحة^٤.

تأثر الريبي في هذه الألفية في ترتيب ذكر المواضيع بألفية ابن مالك حيث نرى مشابهة واضحة في هذا المجال بين الألفيتين إلا أنه أضاف في أول ألفيته أموراً تمهدية لا نراها في ألفية ابن مالك كما وإنه قلل في ألفيته هذه من التطرق للمواضيع الصرفية^٥ قياساً مع ألفية ابن مالك. كما حاول الريبي أن يتعدّ أسلوب "تكييف العبارة" في ذكره للقواعد نحوية ولذا زاد عدد أبيات ألفيته على ألفية ابن

والسمات وبعورها الشعرية. راجع: (سورة وظيفة، برسني زندگی وم Chapmanin آشعار عبد العظيم الريبي، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الإسلامية الخرّة في طهران - إيران، عام ١٣٨٩ هـ ش = ٢٠١١م.)

^١ لخصوا أيضاً هذا العنوان في بعض الطبعات واقتصرت على عبارة: "ديوان الريبي باللغة الدارجة". يحتوي هذا الديوان على تسعه أبواب وهي: المoshحات، الرّكيانيات، النصاريات، الريبيات، العرائيات، الفائزيات، المجريات،

الأبوذية، التعّي. راجع: (عبد العظيم الريبي، ديوان الريبي باللغة الدارجة، ص ٢٧٦.)

^٢ هي مجموعة من الرباعيات في مختلف الأغراض كالأمثال والنصائح والمناجاة والحكم، يبلغ عددها ٤٤٤ رباعية طبعت منظمة مع ديوانه الأول: (ديوان الريبي في مدائح أهل البيت عليهم السلام ومرانיהם بلسان عربي مبين) راجع: (عبد العظيم الريبي، ديوان الريبي).

^٣ ذكر هذه المنظومات الثلاثة الشيخ هادي الهلالي محقق كتاب: «سياسة الحسين عليه السلام» في مقدمته للكتاب. راجع: (عبد العظيم الريبي، سياسة الحسين عليه السلام، ج ١، ص ٠٧.)

^٤ عمّار سرخة، شرح ألفية الريبي في النحو، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الشهيد جهران الإيرانية في الأهواز، عام ١٣٩٠ هـ ش = ٢٠١٢م.

^٥ ولعل السبب في ذلك صعوبة اندراج المواضيع الصرفية في القالب النظمي، وكذلك صعوبة تلقي هذه المواضيع وفهمها من قبل القارئ في هذا القالب، قياساً بالمواضيع نحوية. ولذا نرى بأن ابن مالك أيضاً قلل من التطرق للمواضيع الصرفية في ألفيته بالقباس مع المواضيع نحوية.

مالك نحو ٣٦٩ بيتاً، وقد صرّح في خطبة ألقايه بأنه يهمه شرح وتوضيح المسائل وإن أدى ذلك للتطويل حيث قال: ولا أبالي متى أوضح مسائله ^١ بسامع خشي التطويل والملا لا

٢- ميزات النظم التعليمي الأمثل تحت ضوء الموازنة بين ألفية ابن مالك وألفية الريعي

تناول في هذا المحور بعض الجوانب الدخيلة في نجاح النظم التعليمي، كالإitan بمقدمات تمهيدية للدخول في الموضوع وسلامة الوزن الشعري وبعده عن الرحافات غير المألوفة، وإتباع منهجية معينة في سرد المواقبيع وكذلك تخري التوضيح والسهولة إلى جانب مراعاة الدقة العلمية، وذلك من خلال الموازنة التوصيفية بين نماذج من أبيات الألفيتين.

أ: ضرورة ذكر مقدمات تمهيدية للدخول في الموضوع

لا يخفى أن ذكر المقدمات التمهيدية يُعد ضرورة ملحة في تأليف أي كتاب أو نصٌ تعليمي في أي علم من العلوم، لتعطي القارئ صورةً واضحةً عن سابقة ذاك العلم والفائدة المترتبة على تعلمه، إذ بدون تلك المقدمات قد تبقى أسئلة متعددة في ذهن المتعلّم تشوش عليه فكره طيلة دراسته، وإذا نظرنا في الألفيتين بحد الريعي قد خصّ ٢٦ بيتاً في أول منظومته بعد الخطبة من أجل توضيح هذه المقدمات، وإن كان ما ذكره في هذا المجال لا يخلو من نقاش من حيث الصحة أو البطلان، ولكنه على كل حال تحدث عن أصل ظهور اللغة العربية وسائر اللغات حسب رأيه، وهكذا عن سابقة علم التحو ووضعيه وسبب وضعيه وموضع علم التحو، فقال في مجال أصل اللغة العربية وسبب تعدد اللغات في القطعة الثانية من ألفية بعنوان: «المدخل إلى اللسان» ما يلي^٢:

كلّها فهو مفضلٌ ما شاء	علم الله آدم الأسماء
إنّ نور الوجود يمحو الفناء	ويإيجاده ابتدأ الفضل منا
والعقل والكمال ولا إ	ثم ثنى بنعمة العلم والتعليم
كلّ معنى إزاءه اللفظ جاء	وضع اللفظ في إزاء المعاني
ثم لما عن الجنان تناءى	كان قبلًا لسانه عربياً
راحمٌ عنه يصرف الأسواء	أعجميًّا غداً، وتاب عليه
مشرقاً في بيانه وضاءاً	ولقد عاد نطقه عربيًّا
كلّ حلف يتتابع الآباء	وبنوة هديه تبعوه

^١ عبد العظيم الريعي، ألفية الريعي في التحو، ص ٣.

^٢ عبد العظيم الريعي، ألفية الريعي في التحو، ص ٣ و ٤.

ورثته آباءُها الأبناءَ ...

وكمَا كان جوهراللُّفْظِ إِرْثًا

فإنه يعتقد بأنّ اللغة الأصلية لبني آدم هي اللغة العربية التي علّمها الله آدم عليه السلام في الجنة، ثم أخذت العربية منه لما أخرج من الجنة عقوبةً لما صدر منه فصار أعمجياً يتكلّم بغير العربية، ثم لما تاب الله تبارك وتعالى عليه ردّ عليه العربية رحمةً عليه^١. كذلك تحدث عن أسباب وضع علم النحو وواضعه الأول في القطعة الثالثة من ألفيته بعنوان: «واضع علم النحو وسبب الوضع» حيث قال:

للنحو قد وضع الإمام أبو الحسن حجر الأساس عليه صلى ذو المن
لما شكا الدؤلي إن اللحن في ... النشئ الجديد لقد فشا هذا الزمن
ما ذلك اللحن الذي هو مفسدٌ نهج التفاهيم مخرسٌ أهل اللسان
وضعت بديل الفتح آخرَ كلمةٍ ضمماً بنيته فأدركه الحزن
وإزاء فتحةٍ (ما أشدَّ الحرَّ) قد كسرَت^٢، فإنَّ اللحن باللحن اقتنٌ^٣

فإنه يشير في هذه الأبيات إلى قصة أبي الأسود الدؤلي مع الإمام علي عليه السلام، وقد أورد السيوطي هذه القصة في كتابه: «سبب وضع علم العربية» حيث نقرأ فيه:[... أنَّ أبي الأسود الدؤلي (رضي الله عنه) دخل إلى ابنته بالبصرة فقالت له: يا أبا ما أشدَّ الحرَ! (رفعت أشدَّ) فظنّها تسأله وتستفهم منه: أيّ زمان الحرَّ أشدُّ؟ فقال لها: شهر ناجر، [يريد شهر صفر]. الجahiliyah كانت تسمى شهور السنة بهذه الأسماء] فقالت يا أبا إينا أخبرتك، ولم أسألك. فأتى [أمير المؤمنين] علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، فقال: يا أمير المؤمنين ذهبت لغة العرب لـما خالطت العجم، وأوشك إن تطاولَ عليها زمان أن تصمحل، فقال له: وما ذلك؟ فأخبره خبر ابنته، بأمره، فاشترى صحفاً بدرهم، وأملَى عليه: الكلام كله لا يخرج عن اسمٍ و فعلٍ و حرفيٍ جاء لمعنى، [و هذا القول أول كتاب سيوطي]

^١ لا يخفى أن هذا الكلام لا يخلو من مناقشة، حيث أن القرآن الكريم يصرّح بأن حكمة تعدد الشعوب هي التعارف بين الناس كما نقرأ في سورة الحجرات: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِّنْ ذِكْرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شَعُوبًا وَقَبَائلٍ لِّتَعْرِفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ إِنَّهُ عَلَيْمٌ بِعِبْرِي» (الحجرات/١٣) ومن الواضح أن لكلّ شعب لغة خاصة، ولكن هناك روایات دینية وردت بالمضمون الذي تحدّث عنه الشيخ الريّعي في مختلف كتب الحديث ليس هنا محل مناقشتها وهي بحاجة إلى بحث منفصل.

^٢ يعني أن يكون بدل : "كسرت" كلمة "رفعت" حتى تطابق المعنى مع الفضة المروبة لهذا الشأن في الكتاب، وربما كانت هناك رواية غير ما ذكرناها في المتن والله العالم.

^٣ عبد العظيم الريّعي، ألفية الريّعي في النحو، ص ٥.

ثم رسم أصول النحو كلّها فنقلها النحويون وفرّعوها...^١ كما يدعى السيوطي شهرة هذه المسألة أيضاً في موضع آخر في كتابه «الاقتراح في علم أصول النحو» في المسألة الأولى من الكتاب السابع، حيث كتب: [اشتهر أن أول من وضع النحو علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - لأبي الأسود ... واتفقوا على أن معاد الماء أول من وضع التصريف وكان تخرج بأبي الأسود].^٢ كذلك تحدث الريبيعي في ألفيته عن موضوع علم النحو في بيتين في القطعة الثالثة من ألفيته حيث قال:

أتشكَّ أن النحو جمع فواعدٍ
عن آخر الكلمات تبحثُ فاعلمن
وخلالها غلط الخروج عن السنن^٣
من حيث إعراب وحيث بنائها

بينما لا نرى شيئاً من ذكر هذه المقدمات في بداية ألفية ابن مالك فإنه بعد خطبة الألفية، دخل مباشرةً في المباحث الأصلية بقوله:^٤ كلامنا لفظٌ مفیدٌ كاستقامِ واسمٌ فعلٌ ثم حرفُ الكلِم ... وربما يمكن تبرير هذه القضية أنّ البحث عن مقدمات علم من العلوم يختلف عن البحث عن مسائل ذلك العلم خصوصاً وأنّ هناك اختلافاً واسعاً بين وجهات النظر في قضية بدء اللغات ومناشئها مما يجعل مناقشتها في علم اللسانيات أنساب من علم النحو، ولكن هذا لا يعني أن ابن مالك أهل خائناً ذكر بعض المقدمات الخاصة المرتبطة بصلب الأبحاث النحوية كما نراه يأتي بقدرات موجزة ونافعة في بدايات بعض مقاطع ألفيته من أجل تعريف وتوضيح الموضوع كقوله في مبحث "التميز":^٥

اسمٌ معنٍ من مبينٍ نكرهٔ يُنصبٌ تمييزاً بما قد فسرهٔ
كشيرٌ أرضًا وقفيرٌ برأٍ ومنورٌ عسلاً وتمراً

ثم ر بما حرصه على أن لا يزيد عدد أبيات ألفيته على ألف بيت، جعله يهمل ذكر بعض المقدمات التي لم يكن يراها ضرورية ويقتصر على ما كان يراه ضرورياً ومرتبطاً بصلب الابحاث.

ب: سلامة الوزن الشعري وبعده عن الزحافات غير المألوفة.

ولعل في هذا الموضوع قلّ ما نجد من نظومةٍ نحوية مطلولة تصاهي ألفية ابن مالك في مراعاتها للوزن وخلوّها من الزحافات غير المألوفة ولا شكّ أن من جملة الأسباب التي جعلتها محبوبةً عند كثيرٍ من

^١ عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، سبب وضع علم العربية، ص ٤٢ و ٤٣.

^٢ عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، الإقتراح في علم أصول النحو، ص ٤٣١ و ٤٣٢.

^٣ عبد العظيم الريبيعي، ألفية الريبيعي في النحو، ص ٥.

^٤ محمد بن عبد الله بن مالك، ألفية في النحو، ص ٣.

^٥ المصدر نفسه، ص ٣٤.

الدارسين والمدرسین هو هذا السبب، إذ تُساعد سلامة الوزن وقلة الزحافات على سهولة قراءتها وبالتالي حفظها، وهذا الحسن لم يأت اعتماداً نحو هذه الألفية، ذلك لأنّ ابن مالك مع فريحته الشعرية القوية، جرّب نظم المضامين النحوية في منظومة مطولة أخرى هي: "الكافية الشافية" فاستفاد من تجربته في تنقیح ألفيته وكان موفقاً في هذا الأمر إلى حدٍ كبير، ويمكن تلخيص مظاهر توفيقه في النقاط التالية:

- إنّ التزم في ألفيته ببحرٍ شعري معينٍ وهو البحر الرجز ولم يخرج منه إلى بحور متعددة أخرى فأعطى بذلك نغمة معينة لـألفيته مما ساعد على سهولة حفظها وقراءتها.

- إنّ لم يجزِّء التفعيلات ليتحول من البحر الرجز^١ المسلس إلى الرجز المجزوء (الرجز المربع). وبتجربة التفعيلات يؤثّر سلباً على النظم، حيث يسبب المغايرة بين الآيات من حيث الطول والقصر.
- حاول أن يتجنّب استعمال الرّحافات غير المألوفة، فإنّ الرحافات الموجودة في ألفيته هي من الرحافات المتعارفة كـالخرين والطي^٢ عادةً، ومثال ذلك قوله في مطلع الألفية^٣:

قال محمد هو ابن مالك أَهْمَد رَبِّ الْمَاءِ مَالِكٌ

رمٰلِكِي	مَدْدُهُ وَبْنٌ	نُّمَالِكِي	أَحْمَدُرَبْ	بِلْلَاهُخَيْ	فَالْمَحَمَّ
مفاعلن(المخبون)	مفاعلن(المطوري)	مفاعلن(المخبون)	مفاعلن(المطوري)	مستفعلن	مفاعلن(المخبون)

مستفعلن مفاعلن مفاعلن مستفعلن = البحر الرجز المطوري المخبون.

و كذلك في قطعة: «الكلام وما يتألف منه»^٤:

كَلَامُنَا لَفْظٌ مَفِيدٌ كَاسْتَقَمْ وَاسْمٌ وَفَعْلٌ ثُمَّ حَرْفُ الْكَلِمْ

فُنِيلْ كَلِمْ	لُنْتُمْ حَرْ	وَسْمُنْ وَفِعْ	دُنْ كَسْ تَقِمْ	لَفْظُنْ مَفِي	كَلَامُنَا
مفاعلن(المخبون)	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مفاعلن(المخبون)

مستفعلن مفاعلن مفاعلن مستفعلن = البحر الرجز المخبون.

و هكذا في قطعة: «التصريف»^٥:

^١ هو البحر السابع من البحور الشعرية حسب ما أورده السيد أحمد الهاشمي في كتابه: "ميزان الذهب". تتشكل من ستة أجزاء وهي: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) وجوارات الرجز كثيرة وهو من أسهل البحور الشعرية وأقرها من النثر ولذلك سمّوه بمحار الشعراء. راجع: (أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، ص ٦٤).

^٢ الخين: حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة، فتحتتحول مستفعلن إلى مفاعلن وتعادلها مفاعلن. والطي: حذف الحرف الرابع الساكن من التفعيلة، فتحتتحول مستفعلن إلى مفاعلن. راجع: (أباذر عباجي، العروض والقافية، ص ٨٤).

^٣ محمد بن عبد الله بن مالك، الألفية في النحو، ص ٣.

^٤ المصدر نفسه، ص ٣.

حرفٌ وشبيهُ من الصرف بـري وما سواهـما بتصريف حـري

رِبْنَ حَرِيْ	هُمَّا يَنْصُ	وَمَا سِوا	صَرْفِ بَرِيْ	هُوَ مِنْ صِ	حَرْفُ وَشَبَّـ
مستفعلـن	مـفاعـلـنـ(المـحبـونـ)	مـفاعـلـنـ(المـطـوريـ)	مـفاعـلـنـ(المـحبـونـ)	مـفاعـلـنـ(المـحبـونـ)	مـفاعـلـنـ

مستفعلـنـ مـفاعـلـنـ مـفـاعـلـنـ مستـفـعـلـنـ مـفاعـلـنـ مـفاعـلـنـ = الـبـحـرـ الرـجـزـ الـمـخـبـونـ الـمـطـوريـ.
بينـماـ لـمـ نـظـرـ إـلـىـ الـأـفـيـهـ الـرـبـيعـيـ لـاـ بـجـدـ فـيـهـ هـذـهـ الـدـقـةـ وـالـإـلـزـامـ بـالـوـزـنـ الـشـعـرـيـ حيثـ أـنـهـ فيـ
نـفـسـ الـبـيـتـ الـذـيـ يـصـرـحـ فـيـهـ بـأـنـهـ يـنـظـمـ أـفـيـهـ فـيـ الـبـحـرـ الرـجـزـ يـخـرـجـ مـنـ هـذـاـ الـبـحـرـ وـيـدـخـلـ فـيـ بـحـرـ غـيرـهـ!
وـذـلـكـ عـنـ قـوـلـهـ فـيـ خـطـبـةـ أـفـيـهـ^١: وـالـنـشـرـ أـقـرـبـ مـنـظـوـمـ لـهـ رـجـزـ وـرـمـاـ أـوـطنـ الـأـذـهـانـ
وارـتحـلاـ

فرـمـتـ تـأـلـيـفـهـ فـيـ نـظـمـهـ قـطـعاـً
عـنـ ذـهـنـ حـفـاظـهـ لـاـ تـبـغـيـ حـوـلـاـ
وـرـمـاـ أـوـطنـ الـأـذـهـانـ وـ اـرـتـحـلاـ

تـ حـلـاـ	أـذـهـاـ	أـوـ	وـرـبـ بـمـاـ	رـ جـرـنـ	طـوـمـ مـنـ	رـ بـمـنـ	وـنـ نـثـ
نـورـ	نـورـ	نـورـ	نـورـ	نـورـ	نـورـ	نـورـ	نـورـ

مستـفـعـلـنـ فـعـلـنـ مـسـتـفـعـلـنـ فـعـلـنـ مـفاعـلـنـ فـاعـلـنـ مـسـتـفـعـلـنـ فـعـلـنـ = الـبـحـرـ الـبـسيـطـ^٣ الـمـخـبـونـ.
كـمـ أـنـهـ يـعـزـزـ أـحـيـاـنـ تـفـعـيلـاتـ الـبـحـرـ الرـجـزـ الـمـسـدـسـ فـيـتـحـولـ نـظـمـهـ إـلـىـ الرـجـزـ الـمـجـزـوـءـ (الـرـبـيعـ)^٤ أوـ
بـحـرـ آخـرـ وـذـلـكـ فـيـ ١٨ـ بـيـتـ أـفـيـهـ فـيـ الـقطـعـةـ الـثـالـثـةـ عـشـرـ الـتـيـ تـحـمـلـ عنـوانـ: «ـالـفـعـلـ الـمـضـارـعـ
وـنـوـاصـبـهـ»^٥ وـالـقطـعـةـ الـخـامـسـةـ عـشـرـ الـتـيـ عـنـوـنـهـ بـهـ: «ـالـجـواـزـ الـأـوـلـ (ـمـاـيـجـزـمـ فـعـلـاـ وـاحـدـاـ)ـ»^٦ كـمـ
يـقـولـ فـيـ هـذـهـ الـقطـعـةـ:

^١ محمد بن عبد الله بن مالك، الألفية في النحو، ص ٨٦.

^٢ عبد العظيم الريبي، الألفية الريبي في النحو، ص ٣.

^٣ الـبـحـرـ الـبـسيـطـ: مـسـتـفـعـلـنـ فـاعـلـنـ مـسـتـفـعـلـنـ فـاعـلـنـ مـسـتـفـعـلـنـ فـاعـلـنـ. رـاجـعـ: (أـبـاذـرـ عـبـاجـيـ، الـعـروـضـ
وـالـقـافـيـةـ، ص ٠١٩ـ).

^٤ رـمـاـ حـذـفـ الشـاعـرـ جـزـءـاـ مـنـ صـدـرـ الـبـيـتـ وـجـزـءـاـ مـنـ الـعـجـزـ فـيـتـحـولـ الـبـيـتـ مـنـ الرـجـزـ الـمـسـدـسـ إـلـىـ الرـجـزـ الـمـجـزـوـءـ (أـوـالـرـجـزـ الـرـبـيعـ) كـفـوـلـ الشـاعـرـ: (فـوـضـتـ أـمـرـيـ لـلـذـيـ تـحـدـثـهـ مـعـتمـدـيـ / فـالـلـهـ خـبـرـ حـافـظـاـ * فـيـ كـلـ أـمـرـ نـكـدـ) رـاجـعـ:
(أـبـاذـرـ عـبـاجـيـ، الـعـروـضـ وـالـقـافـيـةـ، ص ٠٥٤ـ).

^٥ عبد العظيم الريبي، الألفية الريبي في النحو، ص ١٢ و ١٣ـ.

^٦ المـصـدـرـ نـفـسـهـ، ص ١٤ و ١٥ـ.

إذا تجرّد فعلٌ مضارعٌ نحو ينبعُ

متفعلن فاعلاتن = البحر المجتث^١ المحبون.

من ناصبٍ عاملٍ أو من جازم فهو يُرفعُ

كما وأحياناً يأتي بغيره غير ضرورةٍ تخلّ بالوزن ككلمة "من" في البيت السابق حيث كان بالأمكان حذفها مساعدةً على سلامه الوزن فيكون البيتين كالتالي:

إذا تجرّد فعلٌ مضارعٌ نحو ينبعُ

من ناصبٍ عاملٍ أو جازم فهو يُرفعُ

على أساس ما ذكرنا يمكن القول بأنَّ ألفية ابن مالك هي المتتفقة على ألفية الريبي في مراعاة البحر الشعري وقلة الرحافات غير المألوفة وسلامة الوزن.

ج: وجود منهجة معينة في ترتيب المضارع وحسن التأليف والابتعاد عن التشتبث

لا يجد في أبيات الألفيتين تصريحاً في اتباع منهجة خاصة في ترتيب المضارع المختلفة إلا أن من يستقرئ الآيات ويدقق النظر في ترتيب عناوين المقطوعات يتبعها إلى أنَّ ابن مالك والريبي حاولاً أن يتبعاً منهجاً عرفيًّا يميل إلى ترتيب منطقي إلى حدٍّ ما في ذكر المضارع، حيث شرعاً بتصنيف الكلام إلى ثلاثة أقسام وهي الاسم والفعل والحرف وشرح علامات وأنواع وأحكام هذه الطوائف الثلاثة – كمفروقات – قبل دخولها في الجمل، ثم تناولاً ما له أثر أو تأثير من حيث الإعراب عند استخدامه في الجمل كـ: "كان وأخواها" و"أفعال المقاربة" و"إنْ وأخواها" و"الفاعل" و"النائب عن الفاعل" و... كما حرصا على ذكر المضارع المناسبة في ما بينها أو المشابهة في العمل أو الإعراب في قطع متباورة وهذا ما نلاحظه في ألفية الريبي أكثر مما نلاحظه في ألفية ابن مالك، كما نرى ذلك مثلاً في التسلسل بين المضارع التالية: [١ – الفعل المضارع ونواصبه ٢ – أن ظاهرةً أو مضمرةً ٣ – الجوازم: (١ – ما يجزم فعلاً ٢ – ما يجزم فعلن)]^٣ هذا إلى جانب التطرق لبعض المضارع الصرفية في الأثناء كما

^١ البحر المجتث: مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن. راجع: (أبادر عباجى، العروض والقافية، ص ٠٧٠)

^٢ وإن كان الريبي في واقع الأمر قدّ ابن مالك في هذا المنهج إلى حد كبير ولعل ترتيب عرض المضارع في ألفية الريبي ومنشاهتها الشديدة مع ترتيب معارض ألفية ابن مالك يكون خير شاهد على هذا الأمر، اللهم إلا في بعض المضارع التي لم ينطرق إليها ابن مالك كموضوع أصل اللغة العربية وقصة نبي الله آدم عليه السلام التي أوردها الريبي في بدايات ألفيته.

^٣ عبد العظيم الريبي، ألفية الريبي في النحو، ص ١٣٦ .

قام بذلك ابن مالك على سبيل المثال في القطعة ٣٣ و٣٤ من ألفيته^١ حيث أنه تحدث عن «أبنية المصادر» و«أبنية أسماء الفاعلين والمفعولين والصفات المشبهة بها» في نحو ٢٧ بيتاً بين مبحثي: «إعمال اسم الفاعل» و«التعجب» كما وأنّ الريعي أيضاً ضمنَ نحو ٢٩ بيتاً في القطعة ٥٧ و٥٨ من ألفيته^٢ في بيان «أبنية مصادر الفعل الثلاثي» و«مصادر ما زاد على الفعل الثلاثي» بين مبحثي: «عامل المفعول المطلق وأحكامه» و«المفعول له» وربما يمكن تفسير هذا المزج بين المباحث الصرافية والنحوية في الألفيتين، بأنّ مفهوم النحو عند ابن مالك والريعي مختلفٌ عما اصطلاح عليه اليوم، فإنه يشمل المباحث الصرافية أيضاً عندهما، وبعبارة أخرى المباحث الصرافية هي جزءٌ من علم النحو عند ابن مالك والريعي، كما يفهم هذا المعنى من بعض أبيات الألفيتين، حيث يقول ابن مالك: [و أستعينُ الله في ألفيةٍ .. مَقَاصِدُ النَّحْوِ هَا مَحْوِيَّةٌ] ^٣ ويقول الريعي: [و هذه قِطْعَةٌ فِي النَّحْوِ قَدْ نُظِّمْتَ .. إِنَّ اللَّبِيبَ كَرِيمٌ يَغْرِي الرَّذْلَلَا] ^٤ فقد استعملما مصطلح النحو للمواضيع المطروفة في الألفيتين مع اشتتمالهما على ما نعرفه اليوم بعلم الصرف. ومهما يكن من أمر، هذا المنهج وإن كان سائداً لسنين متعددة في الكتب والمنظومات النحوية إلا أنه لا ينطبق في بعض نواحيه مع المنهج المألوف في العصر الراهن وهو أولاً: التفكيك بين المباحث الصرافية والنحوية، ثانياً تقديم الكلام في النحو، حول ما يرتبط بباب الفعل وذكر مواضع رفع الفعل المضارع ونصبه وجزمه أولاً، ثم الدخول في باب الاسم والتحدث عن المرفوعات: كالفاعل ونائب الفاعل والمبتدأ والخبر وما يعرض عليهما كـ: إنَّ وَأَخْوَاهُمَا وَلَا النَّافِيَة للجنس ... ثم المنصوبات: كالمفعول والمفعول المطلق و... وبعد ذلك الدخول في باب المجرورات: كالمجرور بحروف الجر وأنواع الإضافات، ثم ذكر التوابع: كالنعت والبدل والعلف و... وأخيراً باب الحروف وأقسامها: كحروف الجر وأحرف القسم والعلف والأستفهام والتبيه^٥.

د: تحرّي الوضوح والسهولة في كيفية عرض المواضيع

^١ محمد بن عبد الله بن مالك، *الألفية في النحو*، صص ٤٢ - ٤٤.

^٢ عبد العظيم الريعي، *ألفية الريعي في النحو*، صص ٥٩ - ٦٢.

^٣ محمد بن عبد الله بن مالك، *الألفية في النحو*، ص ٣.

^٤ عبد العظيم الريعي، *ألفية الريعي في النحو*، ص ٢.

^٥ ما ذكرناه كمنهجٍ مألوفٍ في هذا العصر مقتبسٌ من كتبٍ نحوية معروفةٍ ومنتشرة. راجع مثلاً: (رشيد الشرقاوي، مبادئ العربية قسم النحو، ج ٤، صص ٤٢٢ - ٤٢٤).

من المسائل المهمة التي لا بدّ وأن تُراعى في النظم التعليمي هي مسألة الوضوح والسهولة، وما يساعد الناظم على هذا الأمر هو عدم التقيد بقيود غير لازمة، كالتقيد بعدد معين من الأبيات، وقد فطن الريبي إلى أهمية هذا الأمر فأعلن ومنذ البداية أنه لا يخشى التطويل إن أدى ذلك إلى وضوح المباحث وسهولة فهمها حيث صرّح في خطبة ألفيته:

ولا أبيالي متى أوضح مسائله بسامع حشى التطويل والملا
ولا أبيالي أكان الفصل في قطع متى ومربع أم عن تلكم نزلاء

بينما حاول ابن مالك أن يُوجز ويُلخص مسائل النحو في حدود ألف بيت لا أكثر ليكون ألفيته كموسوعة ملخصة للمسائل النحوية بخلاف منظمه الآخر "الكافية الشافية" التي بسط الكلام فيها فوصل عدد أبياتها إلى ٢٧٥٧ بيّناً وقد أشار إلى هذا المعنى في قوله: وما يجمعه عنيت قد كمل نظاماً على جُلّ المهمات اشتمل

أحصى من الكافية الخلاصة كما اقتضى رضا بلا خصاصة^١

ولذا نراه أحياناً يُدمج بين المواضيع المختلفة في مقطوعة واحدة، بينما يحاول الريبي أن يفصل بين المسائل في مقطوعات متعددة لكي يتمكن القارئ من تتبع المواضيع بسهولة أكثر، ومثال ذلك ما نجد في موضوع: "جوازم الفعل"، فإن الريبي خصّ مقطوعتين منفصلتين إحداهما بعنوان: «ما يجزم فعلاً واحداً»^٢ والأخر بعنوان: «ما يجزم فعلين»^٣ في ٢٠ بيّناً، بينما جمع ابن مالك بين هذين النوعين من الجوازم في مقطوعة واحدة بعنوان: «عوامل الجزم»^٤ في ١٤ بيّناً. أو ما نجده مثلاً في مبحث: "إن وأخواتها" فإن ابن مالك ذكر كل ما يرتبط بهذا الموضوع في مقطوعة واحدة بعنوان: «إن وأخواتها»^٥، بينما فرق الريبي الأمور المرتبطة بهذا المبحث في خمس مقطوعات متتالية وهي:^٦ «إن وأخواتها» و«الفرق بين إن وأن» و«ما يصح فيه الوجهان إن وأن» و«اللام المزحلقة والعطف

^١ عبد العظيم الريبي، *ألفية الريبي في النحو*، ص ٣.

^٢ محمد بن عبد الله بن مالك، *الألفية في النحو*، ص ٩٤.

^٣ عبد العظيم الريبي، *ألفية الريبي في النحو*، ص ١٤ و ١٥.
^٤ المصدر نفسه، ص ١٥ و ١٦.

^٥ محمد بن عبد الله بن مالك، *الألفية في النحو*، ص ٦٥ و ٦٦.

^٦ المصدر نفسه، ص ١٨.

^٧ عبد العظيم الريبي، *ألفية الريبي في النحو*، صص ٣٨ - ٤٣.

على المعمولين» و«تحفيف إنَّ وأنَّ ولكنَّ وكأنَّ» ومن ثم تحدث عن كل أمرٍ على حده، ولا شك أنَّ هذا الأسلوب تُساعد على وضوح المباحث المطروفة وتسهيل الإشراف عليها. ولذا يمكن القول بأنَّ بعض مقاطع الألفية الربيعي تتسم بوضوح أكثر وتتكلَّف أقلَّ، فيما أنَّ ألفية ابن مالك تتمتع بوجاهة أكثر من حيث عدد أبياتها واختصار عناوينها مما أثر في رواجها بالقياس مع باقي المنظومات النحوية، إلَّا أنَّ أبياتها تحتاج غالباً إلى الشرح والتوضيح.

هـ: مراعاة الدقة العلمية في بيان القواعد

إنَّ من المحسنات التي تُعرَف بها ألفية ابن مالك هي مسألة مراعاتها للدقة العلمية، حيث سبَّبت في رغبة الناس فيها لعقود متتالية من الزمن ولا يزال لها متخصصون يفضلونها على كثير من الكتب النحوية، وكما سبقت الإشارة في ثانياً هذا البحث لم تأت هذه الدقة من فراغ، فإنَّ ابن مالك جرَّب نظم الواضيع النحوية في عدة منظومات أشرنا إلى بعضها سابقاً، كما أنَّ تصديَّ ابن مالك لتدريس ألفيته بنفسه سبَّب في تقييم الألفية ورفع نوافصها، بل أكثر من ذلك نجد ابن مالك أحياناً يتجاوز مسألة الصحة العلمية فحسب ليتفنَّن في ذكر الأمثلة التي تحمل إشارات دقيقة بينها الشَّراح في شروحهم، وهذه ظاهرة منتشرة في كثير من مقاطع الألفية ولعل من أشهر النماذج في هذا الباب هو ما نجده في بدايات ألفيته عندما يتعرض للتمييز بين الاسم والفعل والحرف فيقول بعد أن يذكر علامات الاسم والفعل:

سواءما الحرف كهل وفي ولم فعل مضارع يلي لم كيشم^١

فإنه كان بالإمكان أن يأتي بأمثلة للحرروف غير ما ذكرها في البيت فيبدل مثلاً كلمة «هل» بكلمة «عن» من دون أن يضر هذا الأمر بصحة المعنى، لكنه اختار حروفاً معينة وهي: «هل» و«في» و«لم» للإشارة إلى الأنواع المختلفة للحرروف من حيث دخولها على الأسماء أو الأفعال أو الأسماء والأفعال معاً. لكن هذا الأمر لا يعني عدم وجود بعض الأخطاء أو التواضع في بعض أبيات الألفية كما قام الدكتور إبراهيم بن صالح الخندود باستقصاء ما ذُكر من التواضع والأخطاء الموجودة في الألفية في بحثه بعنوان: «ما أصلحه الشَّراح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسة»^٢ وإن كان يرى أنَّ كثيراً من الأبيات التي أصلحها الشَّراح لم تكن بحاجة إلى الإصلاح، وأن السبب الرئيس في القول بوجود خللٍ

^١ محمد بن عبد الله بن مالك، *الألفية في النحو*، ص ٤.

^٢ إبراهيم بن صالح بن مدار الله الخندود، ما أصلحه الشَّراح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسة، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد ٣٢، ص ٣٥١ و ٣٥٢.

أو نقص في بعض أبيات الألفية هو غالباً عدم التأمل والدقة في الآيات السابقة واللاحقة من قبل بعض المستشكلين^١. ولكن مهما يكن من أمر لا يمكن أن ندعى أن ألفية ابن مالك تخلو نهائياً من بعض الأخطاء أو النقص فمن حملة تلك الأخطاء ما أشار إليه أبنه بدر الدين محمد بن محمد بن مالك صاحب الشرح المعروف بـ: «شرح ابن الناظم» حيث أشکل على والده في مسألة "ما يُنعت به" وذلك عند قول ابن مالك في الألفية:

وانَتْ بِمُشْتَقٍ كَصَبٍ وَذَرَبْ وَشَبَهَ كَذَا وَذِي وَالْمُنْتَسِبْ

فأشكل عليه أبنه بقوله: [فلو قال: (وانَتْ بِوَصْفٍ مِثْلَ صَبٍ وَذَرَبْ) كانَ أَمْثَلْ؛ لَأَنَّ مِنَ الْمُشْتَقِ اسْمَاءَ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ وَالْآتَاهُ وَلَا يُنْعَتْ بِشَيْءٍ مِنْهَا، إِنَّمَا يُنْعَتْ بِمَا كَانَ صَفَةً، ...] ^٢ ويبدو أن الريّعي اطلع على بعض ما أشکل على ألفية ابن مالك فحاول أن يتجنّب تلك الأخطاء حيث نجده مثلاً في الموضوع نفسه (ما يُنعت به) صحيحاً هذا الخطأ واستعمل كلمة "الوصف" بدلاً من "المشتق" حيث قال في قطعة «ما يصح أن يُنعت به»:

بِالْوَصْفِ يُنْعَتْ أَوْ بِمُشْبِهِهِ كَذُو مَوْصُولَةً أَوْ ذُو بَعْنَى صَاحِبْ

ثم هناك تقىصة بارزة في كلتا الألفيتين وهي الاكتفاء بذكر العلام والمميزات فقط لبعض المفاهيم والعناوين الأصلية، وعدم ذكر تعاريف منطقية واضحة لها، (كما نلاحظها في الكتب الحديثة) ومثال ذلك ما نشاهده في تعريف "الاسم" و"ال فعل" و"الحرف" فإنّ ابن مالك وكذلك الريّعي ذكرا علامات ومميزات للاسم والفعل والحرف دون إعطاء تعاريف منطقية لها، فقال ابن مالك:

بِالْحَرْ وَالْتَّوْنِ وَالنَّدَا وَالْأَلْ وَسَنْدَلَ لِلْأَسْمَ تَبَيَّنَ حَصَلْ

بَنَا فَعَلَتْ وَأَتَتْ وَيَا افْعَلِي وَنَوْنَ أَقْبَلَنْ فَعْلُ يَنْجَلِي

سَوَاهِمَا الْحَرْفَ كَهْلَ وَفِي وَلَمْ فَعْلُ مَضَارِعَ يَلِي لَمْ كِيشَمْ

^١ قال في هذا المعنى في النتيجة السادسة من بحثه: [سادساً: أن كثيراً من أصحاب هذه الإصلاحات ينظرون إلى اللقطة المفردة فحسب دون التأمل فيما سبقها وما سيأتي بعدها. وأنه لو تم التعمري في ذلك لسقط كثير من هذه الإصلاحات.] راجع: (ابراهيم بن صالح بن مدد الله الحندود، ما أصلحه الشرح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسة، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص ٣٥١ و ٣٥٢)

^٢ محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في التحو**، ص ٤٨.

^٣ محمد بن محمد بن عبد الله بن مالك، شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، ص ٣٥٢.

^٤ عبد العظيم الريّعي، **ألفية الريّعي في التحو**، ص ١٠١.

^٥ محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في التحو**، ص ٣ و ٤.

كما قال الريبي: فالإسم يُعرف بالنِّدا وبحرَّه
وبأحرف الجرِّ التي تأتي و ... وبالتنوين نحو رأي المشوق غالباً
وال فعل ماضيهُ وبالتالي مِنْ كأت وحيثني فقلت سلاماً
ومضارع الأفعال (لم) سَمَّهُ له وحروف (تأتي) زدن فيه لراماً^١

بينما لـما تأتي إلى كتب النحو والصرف الجديدة نجد تطوراً ملحوظاً في هذا الجانب، فإنها بجانب ذكر العلامات والمميزات تذكر تعاريف منطقية لهذه المفاهيم فنقرأ مثلاً في كتاب «مبادئ العربية» في توضيح مفهوم الفعل والاسم والحرف هذه العبارات: [الفعل لفظ يدلّ على حالة أو حدث في الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل نحو: «حسن» و«يأخذ». وهو يقسم إلى ماضٍ ومضارعٍ وأمرٍ... الفعل الماضي هو ما دلّ على حدث في زمان قبل الذي أنت فيه ...]^٢ [الاسم ما دلّ على معنى في نفسه غير مقترب وضعاً بأحد الأزمنة الثلاثة. نحو: «زيد»، «كتاب»، «علم»، «ضارب» و«مفید»].^٣ [الحرف كلمة لا يتم مدلولها إلا بإضافتها إلى الاسم أو الفعل، نحو: «هل عاد أخوك من السفر؟»].^٤ كما نجد في كتاب «النحو الواقي» لعباس حسن في هذه الجمل: [الاسم: كلمة تدلّ بذاتها على شيءٍ محسوس، (مثل: بيت، نحاس، نخلة، عصفورة، محمد...) أو شيءٍ غير محسوس، يُعرف بالعقل: (مثل: شجاعة، مروءة، شرف، ثُبُل، نبوغ...) وهو في الحالتين لا يقترن بزمن].^٥ [...] فالفعل كلمة تدلّ على أمرتين معاً؛ هما: معنى (أي: حدث) وزمن يقترن به وأقسامه ثلاثة: ماض، وهو: كلمة تدلّ على مجموع أمرتين؛ معنى، وزمن فات قبل النطق ها... ومضارع وهو: «كلمة تدلّ على أمرتين معاً: معنى، وزمن صالح للحال والاستقبال... و أمر، وهو كلمة تدلّ بنفسها على أمرتين مجتمعنهما؛ معنى، و هذا المعنى مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل...]^٦ فالحرف: «كلمة لا تدلّ على معنى في نفسها، وإنما تدلّ على معنى في غيرها – بعد وضعها في

^١ عبد العظيم الريبي، ألفية الريبي في النحو، ص ٦.

^٢ رشيد الشرتوبي، مبادئ العربية قسم الصرف، ج ٤، ص ٢١.

^٣ المصدر نفسه، ص ٩٩.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

^٥ عباس حسن، النحو الواقي، ج ١، ص ٢٦.

^٦ المصدر نفسه، ص ٤٦ وص ٤٧.

جملة - دلالة خالية من الزمن»^١ وطبعاً وجود مثل هذه النواقص في المنظومات النحوية القديمة تدعم الفكرة المطروحة في مقدمة هذا البحث وهي: أننا بحاجة إلى منظومات نحوية جديدة تُسابر التطور الملاحظ في كيفية عرض المباحث النحوية والصرفية على شكل مقطوعات واضحة وشفافة، مُراعية للمنهجية الجديدة في ترتيب عرض المواضيع، لكي تُضم إلى الكتب الشريعة الحديثة كملخصات في نهاية كل مبحث لتساعد الدارسين في استذكار أمهات المطالب النحوية.

النتيجة:

١. حاول الريبي أن يتدارك بعض النواقص في ألفية ابن مالك كافتقارها لمقدمة تمهدية للدخول في مباحث علم النحو ومنشأ هذا العلم (حسب رأيه)، بينما أحاد ابن ملك في ذكر مقدمات موجزة في بداية بعض المباحث من أجل تعريف وتوضيح المواضيع الأصلية، كما أن الريبي حاول أن يفكك بين فروع المسائل النحوية في مقطوعات منفصلة تحريراً للوضوح وتسهيلاً للإشراف عليها. ويمكن القول أن ألفية ابن مالك تتفوق ألفية الريبي من حيث التركيز على المباحث الأصلية المرتبطة بالنحو وعدم التطرق للأمور الفرعية مما ساعد على انسجامها واحتصارها بالقياس مع ألفية الريبي.
٢. حاول الريبي أن يتجنب بعض الأخطاء في ألفية ابن مالك وذلك باطلاعه على هذه الأخطاء من خلال مراجعته لشرح ألفية ابن مالك كشرح ابن الناظم.
٣. هناك تشابه في المنهجية المتبعة في ترتيب المواضيع في الألفيتين ويمكن القول بأن الريبي قدّ ابن ملك في هذا الأمر، إلا أنه حاول أن يقلل من ذكر المباحث الصرفية في ألفيته.
٤. هناك نقيصة مشتركة بين الألفيتين وهي الاختصار على ذكر بعض الأمثلة في تعريف بعض المفاهيم الأساسية كمفهوم الاسم والفعل والحرف. وإن كان يمكن تبرير هذا الأمر في ألفية ابن مالك حيث كان يتحرى الاختصار في نظمته، بينما يصعب تبرير هذا الأمر بالنسبة للريبي حيث لم يأخذ على نفسه أن يختصر في العرض، بل صرخ في ألفيته بأنه لا يالي بالتطويل إذا اقتضي الموضوع ذلك.
٥. ما وجدناه في ألفية ابن مالك من السهولة والانسجام ومراعاة الوزن الشعري وقلة الزحافات المعددة لم نجده في ألفية الريبي، فهناك بون شاسع في هذا المجال بين الألفيتين ولذا تتفوق ألفية ابن مالك من حيث الجماليات الفنية على ألفية الريبي.
٦. المنهج المتبّع في ترتيب المواضيع في الألفيتين مختلف عن المنهج المتتطور المتبّع في الكتب الناجحة الحديثة، وبالأخص من حيث التعريف بالمفاهيم الأساسية والخلط بين مباحث الصرف والنحو.

^١ عباس حسن، النحو الوافي، ج ١، ص ٦٨.

٧. مع أن الريبي حاول أن يتدارك بعض النواصص في ألفية ابن مالك مع ذلك ما استطاع أن يأتي بمنظومة مقبولة ومحبّنة لدى المعلّمين والمتعلّمين، والسرّ في ذلك أنه لم يتصدّى لخلق منهجية متقدّرة وعصريّة في كيفية عرض المواضيع وترتيبها على رغم مضي أكثر من ستة قرون على عهد ابن مالك، ولذا لم تحظ ألفيته بالرواج في الأوساط العلمية.

٨. ينبغي لمن يريد أن يوظف قریحته الشعرية في مجال الشعر التعليمي النحووي أن يستفيد من محاسن المنظومات النحووية الموقفة كألفية ابن مالك في سلامة وزنها وحسن انسجامها وكذلك ألفية الريبي في تقسيمها لفروعات المسائل النحووية، كما ينبغي له أن يتبع المنهجية المتقدّرة الجديدة في ترتيب عرض المواضيع والتفكّيك بين المسائل النحووية والصرفية لكي يطابق النظم التعليمي النصّ التعليمي الشري.

قائمة المصادر والمراجع:

أ - الكتب والرسائل الجامعية:

١. القرآن الكريم
٢. ابن الناظم، محمد بن عبد الله بن مالك، *شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك*، ط ١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.
٣. ابن كثير الدمشقي، اسماعيل، *البداية والنهاية*، ط ١، دمشق: دار ابن كثير، ٢٠٠٧م.
٤. ابن مالك، محمد بن عبد الله، *الألفية في النحو*، ط ٢، قم: دفتر نشر نوید اسلام، ٤١٧ق.
٥. حديدي نژاد، محمد رضا، *معجم مصطلحات الرجال والدرایة*، قم: ط ١، مؤسسة دارالحدیث، ١٣٨٢هـ = ش ١٤٢٤ق.
٦. الريبي، عبد العظيم، *ألفية الريبي في علم النحو*، ط ١، النجف: ١٩٧٠م.
٧. _____، *ديوان الريبي باللغة الدارجة*، ط ٣، دار الحكمة، (د.ت).
٨. _____، *ديوان الريبي*، ط ٣، النجف: مطبعة الآداب، ١٩٦٧م.
٩. _____، *سياسة الحسين عليه السلام*، ط ١، قم: انتشارات المكتبة الحيدرية، ١٤٢٠ق.
١٠. سرخة، عمّار، *شرح ألفية الريبي في النحو*، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الشهيد جهران الإيرانية في الأهواز، عام ١٣٩٠هـ = ش ٢٠١٢م.
١١. السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، *سبب وضع علم العربية*، ط ١، بيروت ودمشق: دار الهجرة، ١٩٩٨م. (تحقيق مروان العطية)

١٢. **الاقتراح في علم أصول النحو**، (د.ط)، الأزاريطه: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٦م. (علق عليه الدكتور محمود سليمان ياقوت).
١٣. الشرتوني، رشيد، **مبادىء العربية قسم الصرف**، ج ٤، ط ١، قم: مؤسسة دار الذكر، ١٤١٧ق.
١٤. ———، **مبادىء العربية قسم النحو**، ج ٤، ط ١، قم: مؤسسة دار الذكر، ١٤١٧ق.
١٥. عياجي، أيذر، **العروض والقافية**، ط ٢، تهران: دانشگاه پيام نور، ١٣٩٠ هـ - ش.
١٦. عباس حسن، **النحو الوافي**، ط ٢، مصر: دار المعارف بمصر، (د.ت).
١٧. عماد، أبن حير، **ألفيتا ابن مالك والسيوطى** (دراسة تحليلية موازنة)، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية بغزة - فلسطين، عام ١٤٣٢ هـ = ٢٠١١م.
١٨. كحالة، عمر رضا، **معجم المؤلفين**، ط ١، بيروت لبنان، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م.
١٩. مصطفى بن عبد الله، **كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفتوح**، (د.ط)، بيروت: ١٩٤١م.
٢٠. الهاشمي، أحمد، **ميزان الذهب**، ط ١، قم: مؤسسة الوفاء، ١٣٦٨ هـ - ش.
٢١. وظيفة، سورة، **بررسی زندگی و مضامين أشعار عبد العظيم الريعي**، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرة في طهران - ايران، عام ١٣٨٩ هـ - ش = ٢٠١١م.

ب - المقالات:

١. **الختنود، إبراهيم بن صالح بن مد الله، ما أصلحه الشراح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسةً**، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد ٣٢، ١٤٢١ق، صص ٢١١ - ٣٦٤.
٢. **الخميسى، أحمد حسن، المنظومات التعليمية وخصائصها**، مجلة آفاق الثقافة والترااث، العدد ٢٧ و ٢٨، ١٤٢٠ق، صص ١٩ - ٣٢.
٣. **الغينمان، حسان عبدالله بن محمد، المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو**، مجلة كلية دار العلوم، العدد ٣٣، ٤، ٢٠٠٤م، صص ٢١٩ - ٣١٨.
٤. **وظيفة، سورة، بررسی أسلوب ومضامين شعرى عبد العظيم ريعي در رثاء أهل بيت عليهم السلام**، مجلة " مطالعات نقد ادبى (پژوهش ادبى)"، العدد ٢٤ و ٢٥، صص ١٤١ - ١٦٧.

مقایسه‌ای توصیفی بین الْفَیه ابن مالک و الْفَیه رییعی

دکتر محمود خورسندی* و حیدر زهراب**

چکیده:

در سالهای گذشته منظومه‌های نحوی نقش بسزایی در فرآیند آموزش مباحث صرفی و نحوی بر عهده داشته‌اند، به طوری که بعضی از این منظومه‌ها مانند "الفیه ابن مالک" به مدت چندین قرن به عنوان یکی از متون اساسی تدریس در این عرصه مورد توجه و مطالعه بوده است. اما در عصر جدید و با ظهور کتاب‌های روشنمند و پیشرفته نقش این منظومه‌ها در امر آموزش کمزنگ شده است.

این پژوهش بر آن است تا با دقت در شیوه عرضه مباحث صرفی و نحوی در منظومه از میان این منظومه‌ها و مقایسه میان آن دو به نکات مثبت یا منفی قابل توجه در آنها اشاره کند و بر این اساس پیشنهادهایی برای به روز کردن این شیوه آموزشی که مبتنی بر استفاده از شعر تعلیمی است ارائه دهد، که مهمترین آنها رعایت هماهنگی در ترتیب ارائه مباحث صرفی و نحوی با ترتیب ارائه آنها در کتاب‌های جدید و روشنمند کنونی است، که البته در کنار آن باید به وضوح معنی و صحت وزن شعری و استفاده از کلمات گویا و آسان همراه با دقت در عرضه مطالب علمی اشاره کرد.

کلید واژه‌ها: الْفَیه ابن مالک، الْفَیه رییعی، مقایسه توصیفی، منظومه‌های نحوی، شعر تعلیمی.

*دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه سمنان، ایران. mahmoodkhorsandi@profs.semnan.ac.ir

** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه سمنان، ایران. (نویسنده مسؤول)

haydarzohrab@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۸/۲۲/۵۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۶/۰۳ ه.ش = ۲۰۱۵/۰۸/۲۵ ه.ش = ۱۳۹۴/۰۸/۲۰ ه.ش

A Comparison of Alfia Ibn Malek and Alfia Rabiee

Mahmood khorsandi*, Haydar Zohrab **

Abstract

Over the past years poems which elaborate on syntax have had a considerable role in teaching syntax so much so that some of these poems such as *Alfiaby* Ibn Malek has been studied as a basic text by students for several centuries. But in the modern time and due to the availability of modern textbooks, these works have lost their significance. By studying the method of presenting syntax and inflections in two of these collection of didactic poems and comparing the two, this research intends to point out considerable positive and negative aspects in them and, accordingly, make some suggestions about the presentational style in didactic poems, the most important of which are the logical and educationally sound sequence of syntactic and inflectional lessons, clarity of meaning, the use of correct poetic meter, the use of expressive and easy words, focusing on relevant scientific content.

Keywords: descriptive comparison, *Alfia* by Ibn Malek, *Alfiaby* Rabiee, learning syntax through poems, didactic poems

* - Associate Professor in Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran.

** - Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran.

السمّات الأسلوبية في قصيدة «بلقيس» لـ «نزار قبّاني»

ذباب راشد* وجمانة إبراهيم داؤد**

الملخص

النص الشعري فضاء مفتوح، وعامِل متشارب من الإشارات اللغوية العائمة، ولما كان لكلّ نصّ خصوصيّته وتغييره، فكذلك كلّ نص يستدعي منهجه النّقدي الذي يجذبه، ودراسة نص بلقيس لـ «نزار قبّاني» تستجيب لخصائص النص الأسلوبية، من دون أن تُعَيّد نفسها باتجاه ما للأسلوبية، أو تعريف محدد للأسلوب، ومن ثم تُعَيّد من وسائل الأسلوبية الإجرائية المتعددة، ومن طروحاتها النظرية. هدف الدراسة إلى الوقوف عند الظواهر اللغوية والأدبية ذات التردد اللافت في القصيدة، وتحليلها للوصول إلى السمات الأسلوبية فيها، ثم تتناول مكونات بنائية وإيحائية متعددة تدرج ضمن مستويات أسلوبية مختلفة، وذلك في محاولة لإلقاء الضوء على الصورة التي أراد الشاعر الإيحاء بها من خلال أسلوب قصيدة المقاطع.

يكسب البحث أهميته من كونه يهدف إلى استجلاء مسؤولية التعبير الفني التي تنهض بها قصيدة «بلقيس» عبر أسلوب المقاطع؛ ليجد الشاعر عبرها ضالته ومتنفسه للإيحاء بما يمور في حنایا عالمه الداخلي، ويعكس رؤيته لفوضى واقعه المنشطي.

الكلمات المفتاحية: بلقيس، الأسلوبية، الانزياح، التعبيرية.

مقدمة:

يُعدُّ نزار قبّاني من أكثر الشعراء إثارةً للجدل، منذ بدأ يكتب الشعر حتّى رحيله، وذلك بسبب محاولاته الخروج على الأصول التقليدية التي كانت سائدة في الشعر، وكان الشاعر جريئاً في ألفاظه، وحمله، ورسمه بالكلمات التي أجاد صناعة لوحاتها، وبخاصة في كتاباته التّنثريّة السياسيّة، ومنها قصيدة «بلقيس»، المشبعة بالظواهر الأسلوبية، وكيفيات التعبير المختلفة.

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، سوريا.

** - طالبة الدكتوراه، اللغة العربية، جامعة دمشق، سوريا، ٤٣٤٣٦٩٥٤ - ٠٠٩٦٣ (الكاتبة المسؤولة)

تاریخ الوصول: ٢٠١٥/٠٦/١١ تاریخ الفیوویل: ٢٠١٥/٠٣/٢١ تاریخ الفیوویل: ١٣٩٤/٠٤/١٧ هـ. ش ٢٠١٥/٠١/٢٨ هـ. ش ١٣٩٣/٠٤/٢٠ هـ. ش

جاءت قصيدة بلقيس في تسعه وسبعين مقطعاً تفارق ظاهرياً، وتلتافي باطنياً في إطار تجربة واحدة مرتبطة بضمير الواقع المعيش للشاعر، وما يعثور هذا الواقع من آنات وجراح وآماسٍ. تنساب عبر هذه المقاطع أفكار الشاعر ومشاعره لتشكل في جموعها الرؤية الشعرية للقصيدة التي تكشف، في الوقت ذاته، عن قدرة الشاعر على تطوير لغته، واستخدامها استخداماً خاصاً يفجر طاقتها الإيحائية الكامنة. من هنا كانت الرغبة في دراسة قصيدة "بلقيس"، أملاً بالكشف عن الدور الجمالي والإيحائي الذي تؤديه القصيدة في تحسيد قضايا الإنسان العربي على المستويين: الخاص والعام، على طريق التأسيس لخطاب إبداعي جديد، يتبع بالطبع الإنساني المنفتح على عناصر الحرية في كل زمان ومكان.

تحلل دراستي لنص بلقيس من محاولة فرض منهج الأسلوبية؛ لأنّ الأسلوبية ليست دراسة للجملة والمفردات وحسب، وإنما هي "دراسة فرض منهج بوصفه كلّاً".^١

المناقشة:

١- الأسلوبية البنوية:

حضور الرمز في القصيدة: تُعدّ اللغة الشعرية لغة أخرى داخل الإطار العام للغة العادية، فهي تتجاوز غايتها البراغماتية العملية في التواصل الإنساني إلى غaiات جمالية. ولعلّ الأسلوبية من أكثر الاتجاهات النقدية إلهاجاً على إبراز هذا الجانب، فهي "تسعي بالخطاب الأدبي لتجاوز الوظيفة الإبلاغية إلى التأثير الجمالي، و تدرس الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية".^٢

ويُعدّ الإيماء من أهم خصائص اللغة الشعرية، ويكون جوهره في الرمز الفني الذي يعمد بدوره إلى إفراج الكلمات من محتواها القاموسي، ويجيلها على محتويات جديدة طارئة مستمدّة من السياق الشعري، ولكن الكيفية الخاصة التي تعامل بها الشاعر مع أدواته اللغوية تتبدّى في طرائق مخصوصة توافق بين الكلمات، وتنظمها للوصول إلى أنظمة، وأنساق، وتركيب، وأبنية تفجير الطاقة(الشعرية) في الواقع، وتنخلق موازاة رمزية لهذا الواقع.^٣

١ - منذر عبashi، مقالات في الأسلوبية، ص ٧٣، ٧٤.

٢ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٦.

٣ - بنظر: مصطفى السعدني، البيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ص ٦٩.

والمتأمل في قصيدة نزار يلحظ حضور النسق الرمزي بشكل واضح، سواء على مستوى توظيف الرمز بشكل جزئي أو توظيفه بشكل كلي؛ إذ يتّخذ الشاعر المرأة رمزاً محورياً لعرض قضية الأمة العربية، ويصور موقفه تجاه العرب تصويراً موحياً. إذن المستوى الأول الظاهر للرمز: هو المرأة بصفتها وملامحها وخصائصها، أمّا المستوى الآخر الخفي فهو الأمة العربية بمحاضيها وحاضرها التي تتدخل مع المرأة؛ لتتشكل من خلالها بنية الرمز الفني، وتتفجر طاقته الإيحائية. فقد صور الشاعر الأمة العربية على هيئة امرأة حبيبة اغتالها العدو، والقاتل من العرب، وهنا يلمح الشاعر إلى أذى العدو في بلادنا، ويوظّف بعض الرموز بشكل فرعي ليزيد الموقف جلاء وإيحاءً: (بابل، السموءل، المهلل)، العصور السومرية، كربلاء، سيف أبي طعب)، هنا يكون النسق الأسلوبي صورة لغوية تتطلّب وراءه ظلال المعاني هامة على وجهها حتى تلتّمس ذهناً مخصوصاً بإدراك واعٍ شفاف. ويلتقي هذا النمط الأسلوبى مع مقولات التلقى والتفكك التي تعول كثيراً على دور التلقى في اكتشاف(التغييرات اللغوية) والذرى التعبيرية والتأثيرية المتكمّة داخل النص، كما يلتقي مع ريفاتير في تحليله الأسلوب من زاوية التلقى، فيرى أنّ "تأثيرات الأسلوب لا تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها القارئ، هكذا يرتبط وجود الأسلوب بوعي القارئ، فليست التأثيرات الأسلوبية خصائص في الأسلوب، بل تنشأ عند التلقى، ومن ثم ينبغي أن يكون القارئ عنصراً في النظرية الأسلوبية"(١).

يستلهم الشاعر رموزه من المخزون التراثي الراسخ في ذهن التلقى الذي لم يألف مثل هذه الدلالات الجديدة، وهذا ما يسميه ريفاتير بـ فكرة(المفاجأة). فالشاعر قد درج على توليد إيحاءات السخرية والتهكم الشديد بواقعه^٢؛
بلقيس: إنْ هم فحروك.. فعندي

كلّ الجنائز تبتدى في كربلاء.. وتنتهي في كربلاء..
هل موتُ بلقيس.. هو النّصرُ الْوحيدُ بكلّ تاريخ العرب؟؟

الجملة الشعرية في القصيدة:

يمكن تعريفها على المستوى الدلالي بأنّها وحدة تقدم معنى تماماً في ذاته، وهي على المستوى النحوى مجموعة من الكلمات المترابطة تركيباً^(٣).

١- برنند شيلر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، ص ٩٣.

٢- نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٤٤، ص ٦٦.

٣- بُنطر: كوهن، جان، بنيّة اللغة الشّعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ص ٧٠.

الجمل في قصيدة نزار (متوسطة)، تخلّصت من النسق التقليدي على مستوى العروض، ودخلت في دائرة شعر التفعيلة. أمّا على مستوى التجربة الحياتية، فقد تعددت رؤية الشاعر بتعذرّ أبعاد هذا الواقع وتداخلاهاته، وراح الشاعر يئن تحت وطأة هذا الواقع بتناقضاته السياسية والاجتماعية، فانفجر الدفق الشعري المكبوت سيراً عارماً، وجاءت الجملة الاسمية؛ لتؤدي دوراً بارزاً في طبيعة التجربة المتجليّة في القصيدة. فنزار قباني لا يصور تجربة حركية، لكنه يصور تجربة وصفية مفرغة من الزمن والحركة، جلّ همّها أن توحي بحقيقة قارة ومترسخة في وعي الشاعر تتصل بحياته مع بلقيس قبل الاغتيال، فهو مأسور بالماضي السعيد برفقتها، يسرد في نصه أخباراً عنه، فبلقيس كانت (أجمل الملكات في تاريخ بابل)، وأهم ما كتبوه في كتب الغرام، كانت الصديقة والرفيقه والمعشوقه...)، والحكاية السردية لا تجنب لاستخدام الفعل، لكنها تتكئ على استخدام الجملة الاسمية؛ لأنها مجموعة أخبار متواالية قد تمت وتحققت في الماضي، وأصبحت الآن مفرغة من الزمن. وجاءت الجملة الاسمية في القصيدة أيضاً لتكريس عالم الموت والدمار والخطف والتشرد على مستوى التجربة العامة، والإيحاء بصمت العالم العربي وسلبيته وسكنونه إزاء هذا العالم الملقي بالموت والدمار^١:

فحبيني قُلتْ.. وصار بوسعكم / أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة.. / ها نحن نبحث بين أكرام الصحابياً.. / عن نجمة سقطتْ.. / حتى الطيور تفرّ من وطني.. ولا أدرى السبب..

وجاء أسلوب الجملة الاسمية في القصيدة متواافقاً تماماً مع معطيات العالم العربي المعطل عن أي فعل أو حركة نضالية. أمّا الجملة الفعلية فقد شكلت العصب المركزي في بنية القصيدة؛ إذ اضططلع الفعل بدور المولد الإيقاعي الأساسي، والجامع لعناصر بنية القصيدة كلّها من محيطها الخارجي (اللغة) إلى مركزها الداخلي (المضمون). فالقصيدة تنمو وتتقدم من خلال حركة الفعل وتناميه، حتى يؤدي الفعل وظيفة جوهرية في القصيدة "تحلّى في شكل تواصلٍ ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية، يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جلدي بين الأشياء والذوات، ومن ثم يدفع حركة الجدل وما يعقبها من تغير إلى الأمام، فيؤسس المركز الذي يقوم عليه ذلك الترابط" (٢). والفعل في القصيدة يتمثل في حادثاغتيال حبّية الشاعر (بلقيس)، فاستدعي فعل القتل أفعالاً أخرى، تناست من خلالها القصيدة وترتبط، واستدعي الشاعر بعد مقتلها ذاكرة الماضي مع هذه الروحجة الحبّية^٣:

^١ - نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ١، ص ٤، ص ٥.

^٢ - محمد لطفي البوسي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٣.

^٣ - نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ١٨ ، ص ٢٨.

بلقيسٌ.. يا عطراً بذاكرتي..

ويا قيراً يسافرُ في الغمامِ

قتلوكِ، في بيروت، مثل أي غزالةٍ

من بعدما.. قتلوا الكلامِ.

بلقيسٌ.. إنَّ الحزن يثقبني..

وبيروت التي قتلتِكِ.. لا تدرِي جريمتها

وبيروت التي عشقتكِ.. تجهر أنتَ أنها قتلت عشيقتها.. وأطفأْتَ العمرِ..

يلمحُ في هذين المقطعين تعادلاً بين الأفعال الماضية والمضارعة، إذ نظرنا إلى أنَّ جمل النداء جمل فعلية، لأنها تتضمنَ أفعالاً محنوفة، وتبرز قدرة الشاعر على توظيف الأفعال، فالشاعر، منذ بداية القصيدة، يقرُّ موت حبيبته، فكلَّ الأفعال المتعلقة بها أصبحت في حكم الماضي. وعلى الرغم من ذلك فإنَّ الشاعر يصرُّ على انتفاء هذا الزمن؛ لذلك فإنه يدخل على الأفعال المضارعة (كان) ناسخاً دلالتها، ومغيّراً زمنها إلى الماضي^١:

فهناك.. كنتُ تُدخنين..

هناك.. كنتَ تطالعين..

هناك.. كنتَ كنخلة تتمشّطين..

ثم ينتقل الشاعر إلى مشهد آخر من القصيدة: لوحة الحاضر، فيستهلّها بطرف الزمان (الآن)^٢:

بلقيسٌ.. يا قمرِي الذي طمروه ما بين الحجارة..

الآن ترتفع الستارة.. الآن ترتفع الستارة..

تأكيداً منه على التّحول والانتقال إلى الزمن الحاضر، وتسود في هذا المشهد الأفعال المضارعة، كما تغير ضمائر الأفعال. في المشهد السابق كان ضمير الجماعة مسيطراً، حين كان الشاعر مع حبيبته في الماضي، أمّا الآن فقد رحلت الحبيبة. من هنا نلحظ أنَّ ضمائر الفعل المضارع هي ضمائر المفرد فقط^٣: سأقول في التّحقيق..

إني أعرف الأسماء.. والأشياء.. والسجناء..

^١- المصدر السابق، ص ٣٧.

^٢- المصدر السابق، ص ٤٩.

^٣- نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٥٠، وينظر: ص ٥١، ص ٥٢، ص ٥٣، ص ٦١، ص ٦٥، ص ٦٦.

والشهداء.. والفقراء.. والمستضعفين..
وأقول إني أعرف السيّاف قاتل زوجي
ووجوه كلّ المخبرين

ويستمرّ تنامي القصيدة وتقدمها من خلال توالد الأفعال من فعل القتل المولّد الأول لها، فإذا كان الشاعر في المشهد السابق قد فقد زوجته فإنه، الآن، واقع تحت هاجس عملية القتل أيضاً، فتراءى له الحبيبة في كل مكان بتفاصيل حياها كلّها، وكأنّها تعانبه على تقاعسه عن حمل راية النّضال والتحرير. وبحد الأفعال في القصيدة تستوعب كلّ حركة الأحداث والشّعور وتدخلاتها في علاقات جدلية مع واقعها المعيش، فيستحيل هذا الواقع علاقاته كلّها إلى واقع لغوي تشكّل الجملة الفعلية فيه: بزمنيها الماضي والمضارع المساحة المتوجهة، التي اختارها الشاعر، وحملّها رؤيته؛ وبذلك تتكمّل في القصيدة عناصر الداخلي (اللغة) والخارجي (الواقع) في إطار "الوحدة التكاملية التي تجمع بين المسلك الباطني والتعبير الظاهري، هذه الكلية البنوية، التي تنسّم بالشمول وتنوب في الوقت نفسه في العناصر المتفرقة، هي ما ألحّ إليه "مارسل بروست" عندما قال: إنّ الأسلوب بالنسبة إلى المؤلف ليس مسألة تكنيك بل مسألة رؤية"^١).

وقد توالد الجملة الفعلية نفسها توالداً ذاتياً بهدف تصوير حرّكية الواقع وما يمارس عليه من أفعال تدميرية وقمعية، فتوالد الجملة الفعلية، متضمنة فعل التدمير، متوافقة من حيث الصيغة، ومنفارقة تفارقأ طفيفاً من حيث الدلالة، بهدف تكثيف هذا الواقع، وتغيير إيحاءاته المتوارية عن وعي المتلقّي^٢:
ويأكل لحمنا عَربُ.. ويقرّ بطئنا عَربُ.. / فكيف نفرُ من هذا القضاء؟ / والفاعل في هذه التراكيب واحد؛ لهذا أراد الشاعر أن يوسع الدلالة^٣:

سأقول في التحقيق: كيف غزّ التي ماتت بسيف أبي هبٌ.
كلّ اللصوص من الخليج إلى المحيط..
يُدمرُون.. ويحرقون.. وينهبون.. ويرتشون..
ويعتدون على النساء.. كما يريد أبو هبٌ..

^١ - ليوزف، الأسلوب الأدبي، مجلة فصول م، ع ١، ١٩٨٤، ص ٧٢.

^٢ - نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٤٣.

^٣ - المصدر السابق، ص ٦١.

تمحور أفعال المقطعين السابقين حول فعل واحد يدلّ على الموت، وهي في مجملها أفعال مضارعة تسعى إلى تصوير حدث ماثل للعيان، وهذه الأفعال متقاربة الدلالة، ومتوالدة بعضها من بعض، غير أن كلّ فعل منها يحاول أن يستكّنه جزئية من جزئيات الموت المنتشرة في أرجاء الوطن؛ (الحرق، النهب، الرشوة، الاعتداء على حرمة النساء). وبعد فالقصيدة لا تسير بخط مستقيم، لكنّها تمدد حول محور دائرة مركزها الموت، فتحتلّ الجمل الفعلية حول هذا المركز، موحية بجوهره، ويتواشج بعضها ببعض بروابط لغوية لتحقيق البنية الدائريّة للقصيدة على مستوى المبنى والمعنى.

نستنتج، إذن، أن الجملة الفعلية كانت ذات حضور لافت في قصيدة نزار، فأسهمت في توليد بنية القصيدة وتناميها وترابطها، كما أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه والإيحاء بها، فشكلت في قصيده ظاهرة تلفت نظر المتلقى، وتوقف وعيه، وتسهم في زيادة فاعلية الإيصال الأدبي وجمالياته، وهذا يعزّز قول برنند شيلنر: "إن الأسلوب ظاهرة داخل النص ولا يمكن دراسته إلا في ضوء عناصر الاتصال التي تحدث عنها رومان جاكسون وهي: النص والمُلْكُفُ والمُتلقِّي".^١

النداء:

يشكّل النداء نمطًا آخر من أنماط الجمل ذات الأثر الأسلوبي اللافت في قصيدة نزار، فهو ظاهرة لغوية محضة، لكنه يستحيل في القصيدة إلى ظاهرة شعورية، تكتفّ أحاسيس الشاعر المتسبّب في حالة من الضياع، والمفتقد كل معانٍ الحياة في وطن لا يحرّك أبناؤه ساكناً إزاء ما يجري حولهم. واللاحظ أنّ الشاعر يستخلص (يا، أيتها، أو دون أدأة)، لكنه ينادي بلقيس في جميع نداءاته على اختلاف نوعها²: (يا وَجْعَ الْقُصِيدَةِ، يا نِينَوَى الْخَضْرَاءِ.. يا غَرْبِيَّةِ، أيتها الشهيدة، يا عصفورتي، يا أيقونتي، يا عطراً بذا كرتني، يا كرتاً، أيتها الصديقة، يا قمرى، يا معشوقتي ، يا فرسى الجميلة، يا أحلى وطن، يا رمحًا عراقيًا، يا دمعاً، يا قبرًا يسافر، يا صفصافة...). وهذا يعني أنّ همه أو أرقه كان يتّصل بالإنسان؛ بلقيس التي تحولت إلى رمز قومي، فقضية الشاعر تتّصل بالإنسان العربي تحديدًا؛ هذا الإنسان التائه بين القمع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري، الأمر الذي نجاه عن دائرة الفعل، وألزمته السكون والصمت حتى أصبح متنائياً عن قضايا واقعه. من هنا جاء الشاعر إلى استخدام أدأة النداء للتبيه وعيه، وإيقاظه على حقيقة المخاطر الملحة به، والتي لم تعد تتحمّل الصمت أو الحياد، أو لترحيبه وتشويهه.

^١ - بيرند شيلر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، ص ١٠٧.

^٢ - بنظر: نزار قباني، **قصيدة بالقيس**، ص ٣، ص ٤، ص ١١، ص ١٢، ص ١٨، ص ٣١، ص ٣٢، ص ٤٩، ص ٥٦، ص ٥٧، ص ٦٧.

التكرار:

بعد التكرار من أهمّ الظواهر الأسلوبية اللافتة في قصيدة نزار، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر وبنائه، إضافة إلى دوره في إخضاب شعرية النص، ورفده بالبث الإيحائي والجملالي. والتكرار (بوصفه شكلاً صياغياً) يقع داخل بنية موسعة هي بنية التماثيل التي تُسْهِم في إنتاج الشّعرية باحتواها على قيم إيقاعية واضحة، والشعرية هي أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية^(١). وربما يمكن تعليل اختيار الشّاعر أسلوب (التكرار) أنه كان محكوماً بالملوقة والمقام، وقد فضل في هذه الحالة بعض الكلمات أو العبارات أو صياغة ما على سواها؛ لأنّها أكثر مطابقة في رأيه للتجربة، كما فعل عندما جلأ إلى المباشرة والمكونات الخطابية^(٢).

والتعليق الثاني لاختيار هو اختيار أسلوب، وتحكم فيه مقتضيات التعبير الحالصة، عندما يفضل الشّاعر بعض الاختيارات اللغوية على سواها؛ لأنّها أكثر دقة في توصيل ما يريد مثل اختياره أسلوب الجملة في التكرار (اللازم)، الاستهلال (شكراً لكم.... شكرأ لكم....).

آخر الشّاعر اختتم القصيدة بتكرار العبارة: (قتلوا الرّسوله) ثلاث مرات، وهذا يكشف عن يأس من موقف العرب، وإسهامهم في تعقيم الدمار القائم في أمّتهم بسبب تماطرهم وانشغالهم عن قضية وجودهم، وبسبب جبنهم وتأمرهم وخياناتهم....

أسهم التكرار في بناء القصيدة وتلامحها على مستوى المبنى بما يلحقه، أو يكشفه من علاقاتٍ ربطٍ وتواصلٍ بين الأبيات أو الأسطر، تتشكل منها لحمة القصيدة وسداها، وهذا التكرار اللغوي تحولَ عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق الشّعري إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتّوتر. والشّحنة العاطفية هي الشّارة الأولى التي تقود المتلقي إلى عبور النص عبراً جماليّاً موفقاً. وأدّى التكرار على المستوى الدلالي والنفسي في النص، وظيفتين: تعبيرية وإيحائية؛ إذ أوحى بشكل أولي بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشّاعر أو على شعوره، ولا يفتئ بینشق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى، فالشّاعر يكرر اسم الحبيبة منها: تكرار الحرف، أو الفعل، أو الاسم، ومنها تكرار الجملة، أو شبه الجملة، وأغلبها اتخذ بنية تماثيل عمودية تجلّت في بداية الأسطر الشعرية، فأخذت شكلاً عمودياً لتعزيز امتداد رأسى للدلالة الشعرية. ويبدو الشّاعر ناضجاً فنياً، ممتلكاً أدواته ومبدعاً، وهذا ما أستشفه من حضور

١ - محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٨.

٢ - بنظر نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ١، ص ٢، ص ٩، ص ١٠، ص ١٤، ص ٢٨، ص ٥٠، ص ٥٢.

التكرار يشكل لافت في نصه. ويظهر من خلال نصه مؤرفاً بهم وطنه؛ لذلك أخذ يلحّ على هذا الهم، ويؤكّده، ويُوحّي بـأبعاده، فالتكرار إلخاج وتأكيد وتعبير وإيحاء، ومنه:

أ - التكرار الاستهلالي: " يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة بتوكيدتها مرات عدّة بصيغ متباينة... "(١)، يفتح الشاعر به مرتبته، مسرّعاً إيقاعها^٢:
شكراً لكم.. / شكرأ لكم.. / فحيبي قُتلت.. وصار بوسعكم أن تشربوا كأساً / على قبر الشهيدة/
وقصيدي أغتيلت.. / وهل من أمة في الأرض... إلا نحن _ نقتل القصيدة؟

الجملة الاستهلاكية في نص بلقيس جملة توّرية ذات كثافة عالية، تشفّ عن حالة من الغضب والاحتقان، استحالّت أسلوباً مفعماً بالسخرية والتلهّك من خنوع العرب، وصمّتهم القاتل.

ب - التكرار الختامي: " يترك صدىً تأثيرياً في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، ينحو منحىً نسجياً في تكتيف دلالي وإيقاعي يتمركز في حاتمة القصيدة "(٣)؛ إذ يقول^٤:

وسيعرف الأعراب يوماً ..

أنّهم قتلوا الرسوله.. قتلوا الرسوله..

ق.. ت.. ل.. و.. ا

ال.. ر.. س.. و.. ل.. ه

تكرار فعل الموت يجسّد حالة السلبية التي تعيشها الأمة، الأمر الذي يفضي بها في النهاية إلى الموت المحقّق (قبائل قتلت قبائل، عناكب قتلت عناكب، ثعالب قتلت ثعالب)، وقد أمعن الشاعر في تصوير سلبية الأمة وعجزها عن الفعل حتى أصبح الموت السمة العامة التي تطبع حياتها، وتطغى على ملامحها؛ لذلك جاء إلخاج الشاعر على تعميق دلالة الموت وتأكيد استمراريتها، وتأتي حالة الموت والسكون هذه في وقت تكون الأمة فيه في أشدّ لحظات الحاجة للنهوض والحركة والفعل، تأتي في وقت تعالى فيه نفير الحرب، وتمادي فيه العدو في غيّه وإجرامه واعتداءاته.

ج - التكرار التراكمي: ومنه:

١- محمد صابر عبيد، *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*، ص ١٨٦.

٢- نزار قباني، *قصيدة بلقيس*، ص ١.

٣- محمد صابر عبيد، *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*، ص ١٩٠.

٤- نزار قباني، *قصيدة بلقيس*، ص ٧٩.

- تكرار الحرف^١: ومن المرايا تطلعين.. / من الخواتيم تطلعين.. من القصيدة تطلعين.. / من الشموع.. من الكؤوس.. / من النبيذ الأرجواني..

اتّخذ الشاعر حرف الجرّ (من) بؤرة تتكثّف فيها ذكريات الحبّية المقتولة، فأصبحت تتراءى له في تفاصيل الحياة اليومية المتقاربة والمتباعدة (المرايا، الشموع، الخواتيم، القصيدة، النبيذ)، ولكنّها تلتقي كلّها، وتتوحد في بؤرة حرف الجرّ (من) الذي تطلع صورة الحبّية مما يأتي بعده، والذي يعمّق وجودها، ويؤكّده في التفاصيل المحيطة بالشاعر كلّها مهما كانت صغيرة. من هنا يصبح حرف الجرّ (من) أدّاة فاعلة في ضمّ جزئيات المعنى وتوحيدّها، وفي الوقت نفسه يصبح حالقاً عمّقاً المعنى عبر سرد الجزئيات وتشكيل المعنى المراد، كما يشكّل حرف الجرّ الرابطة اللغوية بين أسطر القصيدة، بالإيماء بتفاصيل رؤية الشاعر لحبّيته المفارقة، الأمر الذي يهبّ القصيدة وحدتها البنائية والدلالية، ويخصب طاقتها الإيقاعية والإيحائية.

- تكرار الجملة:

تستحوذ الجملة الفعلية على مساحة بيّنة من مساحات التّكرار في القصيدة، ولعلّ السبب في ذلك طبيعة التجربة الواقعية المعيشة للشاعر، وما تضّجّ به من أحداث وأفعال وصراعات، فجاء أسلوب التكرار الرأسي عبر المقاطع للجملة الفعلية مصوّراً طبيعة هذه التجربة، معمّقاً رؤية الشاعر لها، من أمثلة ذلك^٢: (سأقول في التّحقيق).

ويحقّق التكرار في المقاطع نوعاً من التوازي البصري عمودياً وأفقياً، فيُسهم في تعميق الدلالة، وإنّصاب طاقتها الإيقاعية، ولا يغفل عن أثرها في النفس؛ لأنّ الفقرات الإيقاعية المتتابعة في النص الشعري تشيع لمساتٍ وجданية يفرّغها إيقاع المفردات أو الجمل المكررة^٣.

شكلت اللازم ضرباً آخر من ضروب التكرار (بلقيس.... يا بلقيس) في بداية كلّ مقطع، وذلك عندما تلّح على الشاعر فكرة معينة فتأخذ منه كلّ مأخذ؛ إذ لا يستطيع فكاكاً منها، فهي تطفو على سطح القصيدة، وهذه اللازم الشعرية بعد إيقاعي في النص، يمكن من العودة إلى لحظة البدء، وتحمّل الحركة عندما تصير صاحبة عنيفة بحكم تراكم الأفعال.

^١ - المصدر السابق، ص ٣٥.

^٢ - بنظر: نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٧، ص ٩، ص ١٠، ص ٥١، ص ٥٢، ص ٦١، ص ٦٥، ص ٦٦.

^٣ - بنظر: أحمد قاسم الزمر، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص ٢٥٦.

الاستفهام: يشكل الاستفهام بحرفه وأدواته (أ، هل، كيف، من، أين) ضرباً لافتاً من ضروب التكرار في القصيدة تبليّر دلالته حول بحريّة الشاعر الواقعية، وما يحيطها من مفارقات وتناقضات، وعوامل الحيرة والقلق والتوتر والتعذيب، وما إلى ذلك من أساليب تلحّ على الشاعر لاستكناها وكشف خوافيها، فيتخد الشاعر من تكرار السؤال أسلوباً موحيّاً بأبعاد هذه التجربة؛ إذ وظف في قصيده بجموعة من الوحدات اللغوية التي تصطنع السؤال بغية كشف الأسرار والحقائق المستورّة، بوصفها مفتاحاً للحياة الحرة الكريمة. لو أنّ أحداً يجيب عن تساؤلات الشاعر المحملة بدلالات السخرية والتهكم في قول الشاعر^١: (هل من أمة في الأرض.. إلا نحن نغتال القصيدة؟، أين المسؤول والمehler والمطاريف الأوائل؟، فهل البطولة كذبة عربية أم مثلنا التاريخ كاذب؟، كيف يفرق الإنسان.. ما بين الحدائق والمرايل؟، هل تعرفون حبيبي بلقيس؟، هل تقرعن الباب بعد دقائق؟، فكيف هربت يا بلقيس مني؟، فمن يا ترى يبكي على؟، كيف تركتنا في الريح؟، من أين جئت بكل هذا العنوان؟، أين زجاجة "الغيلان"؟ أين "الهاشمي" معني؟، ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي؟، فمن سرق البشاره؟، هل يولد الشعراء من رحم الشقاء؟..).

النفي: تؤدي بنيّة النفي دوراً واضحاً في إنتاج الدلالة الشعريّة في قصيدة نزار والإيماء بها، ويُلاحظ أنّ بنية حرف النفي تأخذ امتداداً رئيسياً، يتسلّط على الفعل المضارع بشكل خاص هدف تحويل الدفق الشعري إلى منطقة السلب، وإلغاء أي نوع من الحدوث والحركيّة التي يمكن أن تكون قد قامت بها الشخصية الشعريّة ضدّ الطرف الآخر، ومنه قوله^٢: (لا تروي فضول، لا أدرى أنا..، لم تتطفّئ، لا تدري جريمتها، لم تصغي، ليس يقيم فرقاً، لن أقرأ التاريخ بعد اليوم، لا أحد.. يجيب على السؤال، لستُ أدرى.. كيف أبتدئ الرسالة، لا فرق.. ما بين السياسة والدعاارة..، لا أدرى السبب، لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن..، لا قمة في الأرض..، لا طفل يولد..، لا سجن..)

٢- أسلوبية الانزياح^٣:

أ- الانزياح التركيبي: يظهر الانزياح التركيبي في النص من خلال:

١- ينظر: نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ١، ص ٣، ص ٥، ص ٧، ص ١٥، ص ١٧، ص ٢٢، ص ٢٥، ص ٢٦، ص ٢٩، ص ٣٠، ص ٣١، ص ٣٨، ص ٣٩، ص ٤٠، ص ٤٤، ص ٤٨، ص ٥٩، ص ٦٧.

٢- ينظر: قباني، نزار، قصيدة بلقيس، ص ٢٠، ص ٢١، ص ٢٤، ص ٢٨، ص ٤٤، ص ٤٥، ص ٥١، ص ٥٧، ص ٦٢، ص ٦٣.

٣- عُرف الانزياح في التراث البلاغي والنقد العربي، ولكنه لم يتبلور اصطلاحاً إلا مع "جان كوهين"، الذي جعله مدار الشعرية، بوصفها (علم الأسلوب الشعري)، والأسلوب هو انزياح بالنسبة إلى معبار، ولقد قسمه "كوهين" إلى قسمين: انزياح تركيبي، وانزياح دلائي. ينظر: كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ص ١٥، ص ٩١، ص ١٨٣.

القديم والتأخير: تُعد ظاهرة التقدّم والتّأخير من أهم الظواهر التركيبية اللافتة في القصيدة؛ والنّحو هو الرّكيزة التي تستند إليها الدلالة. وعند تحقّق الانزياح بدرجة معينة عن قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها، تنوب الجملة، وتتلاشى قابلية الفهم^١. ومنه قول (برونو): "إنه خطأ لكنه خطأ ومن خلال رصد ظاهرة التقدّم والتّأخير في هذه القصيدة نلحظ أنّها كانت ذات تردد كبير مما يُوحِي بدورها الرئيسي في إنتاج الدلالة الشعرية والقيمة الجمالية، كما يُلاحظ تنوع وجوه توظيفها. ومن أمثلة ذلك: تقديم الفاعل على فعله^٢:

البحرُ في بيروت .. / بعد رحيل عينيك استقال..

والشعرُ.. يسألُ عن قصيدة التي لم تكتملْ كلماتها..

قدم الشاعر الفاعل (البحر) على الفعل المتأخر (استقال)، فاستميلت الجملة من الفعلية إلى الاسمية؛ لأن غايته هنا ليس الفعل/الحدث، وإنما الاسم/الديمونة والثبات. وكان الشاعر أراد أن يُعلن عن توقف أشكال الحياة كلّها بالنسبة إليه بعد مقتل زوجته. وعملية التقدّم والتّأخير^٣ ليست مجرد نقل للدلال من مكانه المفترض له سلفاً إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق والكتابة فقط، وإنما هي في جوهرها تمثّل تزاوج الفكر واللغة، وذلك أنّ تغييراً في حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي تجسّده، فما الفكر واللغة إلا وجهان لعملة واحدة"^٤.

ويشكّل إبعاد (المفعول به) عن الفعل وفاعله نمطاً آخر من أنماط التقدّم والتّأخير^٥:
يا أمواج دجلة.. تلبسُ في الرّبيع بسافها أحلى الخلاخل..

بعد الشاعر المفعول به (أحلى) عن فعله وفاعله (تلبس)، وقدم عليه شبه الجملة (في الرّبيع) بإيماء مكّشف، فشكّلت مركزاً دلائياً وجماليّاً مميّزاً في القصيدة، تراجعت مع وجودها أهمية المفعول به، فعمد الشاعر إلى تأخيره.

ومن أنماط التقدّم والتّأخير في قصيدة نزار، تقديم شبه الجملة (ظرف المكان، ظرف الزمان)^٦:

^١ - ينظر: المرجع السابق، ص ١٧٨.

^٢ - المرجع السابق : ص ١٥.

^٣ - نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٤٦، وينظر: ص ٤٧ ، ص ٤٨ .

^٤ - رمضان صادق، شعر عمر بنifarض، دراسة أسلوبية، ص ١١٥ .

^٥ - نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٤ .

^٦ - المصدر السابق ، ص ٣٧، ص ٤٩ .

فهناك.. كنت تدخنين.. / هناك.. كنت تطالعين.. / هناك.. كنت كنخلة تتمشطين..
الآن ترفع الستاره.. / الآن ترفع الستاره..

أماً تقديم شبه الجملة (الحار والمحرور) على سائر أركان الجملة، فجده في قول الشاعر^١:
ومن المرايا تطلعين.. / من الخواتيم تطلعين.. / من الشموع.. / من الكؤوس.. / من السيد الأرجواني..
في كلّ ركن.. أنت حامة كعصفور

جعل الشاعر من شبه الجملة مفتاحاً لقطع جديد من مقاطع القصيدة قدمه على سائر أركان الجملة، وهذا يوحى ب مدى عنایة الشاعر واهتمامه بالمكان والزمان في بنائه الشعري.
التقديم والتأخير يفاجئ المتلقى بالانتظار الخائب، أو معنى آخر يكسر بنية توقيه، مما يسهم في إحداث الأثر فيه، وإصابة مكامن الحساسية لديه.

أدوات الربط: سيطرة حروف الربط على القصيدة ليست تامة، فهي ترد في مقاطع معينة تمتلك فيها فاعلية كبيرة؛ لأن حرف العطف (الواو) يكتسب في مقاطع القصيدة سمات تعبيرية وإيحائية مشعة؛ إذ يصبح موحياً بتلك الحالة الشعرية التي اعتبرت الشاعر وهو يستهلهم التاريخ (أين السموء والمهلل والغضاريف...)، مستنكرًا مجريات واقعه الأسود الذي يضج بالقتل (قبائل قتلت قبائل، وتعالب قتلت عabal، وعناكب قتلت عناكب)، فتسارع الحركة، ويصل انفعال الشاعر إلى أقصاه. وهكذا فقد كان حرف العطف موحياً بجواهر تلك الحالة للشاعر، وما بدا عليه من انفعالات شديدة، فالمولت في كل مكان، وفي كل شيء، جمبل وحضارى (في ف Hogan فهوتنا، وفي مفتح شقتنا، وفي أزهار شرفتنا، وفي ورق الخرائد...). وكأن الشاعر يستشعر قلق ضياع الأمة على مستوى النص، فيلجأ إلى تعويض هذا الشعور بتركيزه على الترابط اللغوي، من خلال استخدام حرف العطف (الواو) الذي شكل رابطاً بين الأنفاظ والجمل^٢.

وفي موضع آخر تتغير إيماءات أداة الربط، وتتلون بلون الموقف والحالة الراهنة للتجربة، وتستحيل وسيلة تعbirية، بوصفها صوراً للحوادث والأفكار والمشاعر الخاصة مستخدماها، فيستحيل حرف العطف (الواو) إلى بؤرة تشبع منها إيماءات الحيرة والقلق والفقد والضياع والتيه الذي يلفع مظاهر الحياة كلّها بعد مقتل الحبيبة، كما يوحى حرف العطف بتمدّد حالة الضياع هذه، وانتشارها على فترات متراكبة ومتطاولة من الزمن، وكأنّ حالة الضياع، هذه، قد أصبحت سمة الحياة الدائمة بعد

١ - المصدر السابق، ص ٣٥، ص ٣٤.

٢ - بنظر: نزار قباني، قصيدة بالقيس، ص ١٤، ص ٢٧، ص ٣٢، ص ٣٣، ص ٣٤.

مقتل(بلقيس)^١، وكأنّ الشاعر يجري من خلال حرف العطف مقارنة يائسة ومتهملة بين ماضٍ مشرقٍ انقضى، وحاضر أليم حلّ، ولا فكاك منه، فتزاحمت في أفقه مظاهر البؤس المتربّص بالحياة بعد رحيل زوجته فتلقّفها حرف العطف، وتجسد المضرّ عبر الحسيّ، وأحال الحسيّ بدوره على كينونة البؤس والضيّاع الواقع خارج التشكيل اللغوي.

غياب أدوات الربط: حرق الشاعر النّمط القائم على استخدام أدوات الربط في النص، فتدفقـت بعض مفردات القصيدة، أو أسطرها، أو مقاطعها تدفقـاً تلقائيـاً دون روابط لغوية ظاهرة، تماماً كما تتدفقـ في ذهن الشاعر في لحظات تذكّره بلقيس، أو في لحظات سخطه العارمة على الواقع العربي بعد مقتلها، وهنا يتّكئ على عنصر الإيحاء الذي يتضاعف دوره، ويصبح البديل المركزي من أدوات الربط، ومن ثم فإنّ "جهد الشاعر لا يقف عند حدّ التغلب على تلقائية اللغة، إنّ عليه بالإضافة إلى ذلك أن يعطل كل قيمة دلالية تحدّ من حرية الإيحاء الصوتي في الكلمات، بل يمضي إلى أبعد من ذلك فيجرّد السياق اللغوي من علاقاته التّركيبية بحيث يبدو أقرب إلى الطّابع الفردي منه إلى القوانين العامة"^٢). وبسبب ذلك قد يلجأ الشاعر إلى إسقاط بعض الروابط الأسلوبية^٣، ويكتفي من الجملة ببعض مراكز الإيحاء والإشاعـ، فيهـنـ النـسـقـ المـعيـاريـ للـجملـةـ أوـ المـأـلـوفـ،ـ الأـمـرـ الذـيـ يـفـاجـئـ وـعيـ المـتـلـقـيـ،ـ وـيدـخـلـهـ فيـ حـالـةـ مـنـ (ـالـقـلـقـ الـقـرـائـيـ)^٤،ـ تـدـفعـهـ إـلـىـ مـحاـولـةـ اـكـتـشـافـ أـسـبـابـ هـذـاـ القـلـقـ عـبـرـ تـشـوـيرـ مـلـكـةـ الـخـيـالـ لـدـيـهـ لـالـتـقـاطـ إـلـيـحـاءـاتـ الـتـيـ تـثـبـتـهاـ الـلـغـةـ،ـ وـاستـكـنـاهـ الرـوـيـةـ الـمـتـكـتمـةـ فيـ بـطـونـ إـشـارـاتـ الـلـغـةـ الـمـشـكـلـةـ لـلـنـصـ.

وقد يلجأ الشاعر إلى تغييب أدوات الربط للإيحاء بحالة من الغموض، قد يكون مبعثها عوامل سياسية أو اجتماعية أو نفسية؛ وبذلك يقي قصيـتهـ من خطر التـصـرـيفـ والتـقرـيرـ،ـ وفيـ الـوقـتـ ذاتـهـ قد يوحـيـ بـجـوـهـرـ الـحـالـةـ الـتـيـ تـعـتـرـيهـ^٥؛ لأنّـ هـذـهـ المـقـاطـعـ مـنـ القـصـيـدةـ تـتـشـكـلـ مـنـ جـمـعـةـ مـنـ الـجـمـلـ الـشـعـرـيـةـ الـتـامـةـ وـالـمـتـالـيـةـ دـوـنـ روـابـطـ لـغـوـيـةـ ظـاهـرـةـ؛ـ إـذـ إـنـ الشـاعـرـ مـنـ خـالـلـهـ يـخـاـولـ اـسـتـطـانـ شـعـورـهـ،ـ وـتجـسيـدـهـ

^١ - بنظر: المصدر السابق، ص ٢٨، ص ٣٤، ص ٦٠، ص ٦١، ص ٦٤.

^٢ - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزيـةـ فـيـ الشـعـرـ المـعاـصـرـ،ـ ص ١٢٢.

^٣ - بنظر: نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٢، ص ٣، ص ٤، ص ٥، ص ٨، ص ١٠، ص ١٧، ص ١٩، ص ٣٩، ص ٤٠، ص ٤٤، ص ٤٧، ص ٥٦ ، ص ٥٧ ، ص ٥٨ ، ص ٥٩ ، ص ٧٣ ، ص ٧٧ ، ص ٧٦ .

^٤ - هذا المصطلح مستعار من كتاب، مدخل إلى علم الأسلوب، عباد شكري، ص ٤٦.

^٥ - بنظر: نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٥ ، ص ٥٦ ، ص ٥٧ .

عبر الدوال اللغوية، والجمل الشعرية المتتالية، ومن ثم يصبح شكل المقطع كله صورة عامة لرؤى الشاعر لواقعه، بكلّ ما تراكم منه هذه الرؤى من أحاسيس وخواطر مبعثرة منبعها واقعه المعيش بعد حادثة اغتيال زوجته، فقد كان يتوقع أن تُعدّ الأمة عدّها لاسترداد الحقوق المغصبة، لكنه يراها تموح بالتناقضات والمفارقات وعناصر التشتت والفرقة والتنائي؛ وبذلك تكون هذه الجمل الشعرية المتتالية دون روابط لغوية موحية بهذا الجوّ النفسي للشاعر، وهو ليس أكثر من انعكاس لواقعه المعيش. والعبارات اللغوية في المقاطع صورة للحوادث الفكرية الخاصة بالشاعر، صورة لحياته الروحية والواقعية. وكما يلجأ الشاعر إلى تغييب أدوات الربط بين المفردات والجمل، فإنّه يلجأ، كذلك، إلى تغييبها بين مقاطع القصيدة ولوحاتها المختلفة، و على الرغم من أنّ هذه المقاطع لا يتصل بعضها ببعض بالروابط اللغوية الحسية، فإنّ هذا لا يعني أنها تفتقد الترابط العضوي؛ لأنّ كل مقطع فيها يمثل بعده من أبعاد التجربة الشعرية، فتتخد القصيدة وحدّها من بحانس التجربة النفسية أو الفكرية للشاعر.

الاتزياح الدلالي:

الاستعارة والتّشبّيّة: التّشبّيّة والاستعارة كثيران في قصيدة نزار، يجسّدان دلالة الألم والقلق والمعاناة واليأس، ويفجران في القصيدة إيقاعاً جماليّاً داخليّاً. من أمثلة ذلك^١ :

الكتابَةُ رحلَةٌ بَيْنَ الشَّطْفِيَّةِ وَالشَّطْفِيَّةِ.

قتلوك مثل أي غرالة.
نرجف مثل أوراق الشجر.
تركتنا كريشة تحت المطر.
أنت حائمة كعصفور..
أنت الكتابة.. أنت الجزيرة

عمد الشاعر إلى استخدام التّشبّيّة (البلوغ) للإيحاء بمعاناته في سبيل الكتابة (الكتابَة رحلة بين الشطفيّة والشطفيّة)، والتّشبّيّة (النّام) للإيحاء بالألم والقلق والضياع واليأس الذي تسبّبه فقد رفيقة العمر. الاستعارة في القصيدة: ذهبت مذهبين: ١ - مذهب يحول الجمام إلى كائن حيّ، وينسب إليه فاعلاً أو مفعولاً (القصيدة إنسان يغتال، والبنفسج ينام، والعطر يسافر، والبيت يسائل، والغمامة تبكي) في دلالة على الضطهاد الفكري والنفسي والاجتماعي^٢ :

^١ - بنظر: نزار قباني، المصدر السابق ، ص ١٦ ، ص ١٨ ، ص ٣٠ ، ص ٣٦ ، ص ٤٨ .

^٢ - بنظر: نزار قباني، قصيدة بلقيس ص ١ ، ص ١٧ ، ص ١٨ ، ص ٢٠ ، ص ٢٩ .

قصيلتي اغتيلت.. نغتال القصيدة
كان البنفسج في عينيها بنام ولا ينام.
يا عطرأ - يا قبرأ - يسافر في الغمام..

البيتُ يسائلُ..

كلّ غمامه تبكي عليك..

٢- مذهب يجسّد المجرّدات وترتبطليده بالأفعال، مما جعلها كمن يخاطبها أو يقف إزاءها^١:
الحزن يتقبّني..

تدلّجني التفاصيل الصغيرة..

الحزن يعصر مهجمي..

يحاول الشاعر أن يلبّس العنصر الذهني المجرّد (الحزن) اللبوس الحسي القابل للإدراك بالحواس، ويميل إلى تشخيصه بأن يستعيّر له القدرة على العصر، في دلالة على شعور مفعم بالاضطراب والأسى بعد فقده حبيبته. وكذلك نرى المجرّد يكتسب هيئة المادة المحسوسة في قوله: (أمطار الحنان) مما يوحّي بحنين نزار إلى لحظات ماضيه السعيد برفقة بلقيس.

٣- أسلوبية الإيقاع: تتّبع القصيدة على إيقاع خارجي وآخر داخلي، يتجلّى الإيقاع الخارجي في توسيع القوافي، وتكرار تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) على سبيل الانسجام والتلاؤم لا الانشطار، بالإضافة إلى تكرار بعض المفردات أو التراكيب تكراراً متلاحقاً ومنظماً يُولّد ترددًا عالياً للأصوات. مثلًا: الاستفهام يصحّبه تغيير صوتي في الإلقاء يُسهم في زيادة زخم الإيقاع الصوتي في القصيدة^٢؛ لأنّ عاطفة الشاعر تفيض بالانفعال والتهكم في المقاطع السابقة.

أ- المفردات التي تنتهي بباء المتكلّم: يا قمرى، فرسى، غزالى، أميرقى، معشوقي، معبدتى، غجريتى، عصفورتى، أيقونتى، حببى، قصيدتى، عصفورتى....

المفردات التي تنتهي بكاف الخطاب: شعرك، عينيك، بعديك، زروعك، وجهك، سيجارتك، قتلك، عشقتك....

تسهم المفردات التي تنتهي بباء المتكلّم أو كاف الخطاب في تشكيل واقع الإيقاع الصوتي الذي تنهض عليه القصيدة في أهم محاورها وهو "علاقة الشاعر بمحبوبته وتمرّكز القصيدة حول اغتيالها".

^١- بنظر: المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ص ٣٣ ، ص ٤٧ .

^٢- بنظر: المصدر السابق، ص ١ ، ص ٣ ، ص ٦ ، ص ٢٨ ، ص ٧٢ .

تكرار التراكيب: من مثل^١: هذي بلاد يقتلون بها الحيوان..

هذا بلاد يقتلون بها الحيوان..

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن..

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن..

لو أئهم حملوا إلينا..

سأقول في التحقيق:

ب- تنوع القافية في القصيدة: ثمة كثافة كبيرة للتفقيمات في القصيدة بحيث تتنوع وتتكاد تكون في كل سطور من سطور المقطاع^٢، والتفقية المتوعنة المركبة تمتاز بدقة الجمال الموسيقي وعنوانه^٣. التّغيير الحر الذي تتميّز به القوافي في القصيدة منح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية، وكان الشاعر يريد أن يعكس من خلال تنوع قوافي فوضى الواقع وتعقدده.

ج - إيقاع السرد والخوار:

البدء بجملة الاستهلال: (شكراً لكم.. شاكراً لكم...)، وهي جملة تقليدية باشر بها نزار موضوع نصه، وقد صد منها السخرية والتهكم، مما حرّك الإيقاع بسرعة.

السرد في المقطاع (٤ - ٢٣ - ٢٤) ولد إيقاعاً هادئاً ساكناً، لأن الشاعر يركّز على التفاصيل والجزئيات وتصوير الحال الشعرية المتعلقة بالماضي السعيد مع بلقيس.

أسهمت الأفعال الماضية الناقصة في (٢، ١٧، ٣٧)، والأفعال المضارعة في مداها الدلالي في تهدئة الحرفة من خلال بعثها في فضاء الحزن القائم على الاستذكار والتأمل والاستلهام.

أداة النفي (لا) في (٥٧، ٦٢، ٦٣) أقصت الفعل من احتمال تحقيق الإن奸از، وبعثت في الوقت نفسه إيقاعاً بطيئاً.

عند انتقال القصيدة إلى خاتمتها السردية تباطأ الإيقاع تماماً. وبهذا التكرار أغلق الشاعر مرثيته على يأس من موقف العرب.

د- إيقاع الأفكار: توجّد موسيقاً القصيدة في هيكلها وحدة، وهذا الهيكل يتتألف من نمطين: نغط الأصوات، ونغط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذه النّقطان متهددان في وحدة لا يمكن

^١ - ينظر: نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٥٦، ص ٥٧، ص ٦٨، ص ٩، ص ٥٠، ص ٦٤، ص ٦٥.

^٢ - ينظر: المصدر السابق ، ص ١، ص ١٧، ص ٢٠، ص ٢٥، ص ٢٩، ص ٣٩، ص ٤١، ص ٥٠، ص ٦٠.

^٣ - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص ٢٢٤.

انفصامها، وهي جريمة الاغتيال التي جرت بحق الحبيبة، ففجرت مكامن الغضب والحنق في نفس «نزار» على واقع عربي ملتف بالموت والدمار رفع الناس فيه راية الاستسلام للذل والهوان.

قام إيقاع الأفكار على التوازي والتَّرْدِيد؛ ليحقق الانسجام والوحدة، وليعوض عن فقدان الانظام في طول الأبيات وأنماط التقافية، وينبعث إيقاع الأفكار في القصيدة من طبيعة القيم الرمزية وفاعليتها، هذه القيم التي حوّلها المفردات المكونة لنسج القصيدة، و «إيقاع الأفكار عادةً إيقاعٌ خفيٌّ يتشكّل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة».

من الرموز التي أسهمت في خلق نوع من التوازي والتَّرْدِيد في النص: مفردة (بلقيس) التي تكررت في القصيدة كثيراً، فشكّلت المحور الرمزي الأساسي لها، وتُرديدها يصل إلى مرحلة التشخيص: (يا فرنسي - يا قمرى - يا رحماً - يا كتزأ.....)

يبدأ بها كيان القصيدة وينتهي بها، فهي القطب المناوى في الصراع الفكري والحضاري والوجودي الذي هضت عليه القصيدة.

سيطرت بعض الأفعال المضارعة المسبوقة بحرف الاستقبال في (٧ - ٩ - ٥٠ - ٥٢ - ٦٠ - ٦٤ - ٦٥)، وما تؤديه من إنجازات تقوّي مركز المجموع.

أما الإيقاع الداخلي في قصيدة بلقيس فهو إيقاع متواصل، تجتمع فيه الدلالات السلبية كاليلأس^١ من أن يحرّك العرب ساكناً إزاء ما يجري حولهم من امتهان للكرامة والتفكير، والحزن^٢ عندما يستعرض شريط الذكريات السعيدة مع الحبيبة في وقت أصبحت فيه مغيبة، وتتضخ الدلالات السابقة بشكل مستمر؛ لتشكّل إيقاعاً يدور في فلك الموت والهزيمة والانكسار واليأس، وهي الدلالة التي تطالعنا من بداية النص إلى نهايته؛ لأن إيقاع الصمت والعدم هو الذي يحيط بالشاعر.

^١ - بنظر: نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص ٥، ص ١٩، ص ٤٣، ص ٤٥، ص ٥٢، ص ٦٣، ص ٦٦، ص ٧٣، ص ٦٩، ص ٧٠، ص ٧١.

^٢ - بنظر: المصدر السابق، ص ٢، ص ٣، ص ٤، ص ١٢، ص ١٨، ص ٢٣، ص ٣١، ص ٣٤، ص ٣٦، ص ٣٧، ص ٣٨.

النتيجة

- ١ - تمثل شعرية نزار في قصيدة "بلقيس" استحضاراً حقيقياً لوجود الإنسان الفاعل القادر على صنع الخداعة المتناقضة بشكل قطعي مع الشرط السياسي والتاريخي الماضي، هذا الشرط الذي يمارس التغييب على الأنساق المكرّسة في السلوك والحياة.
- ٢ - وجد الشاعر في تقديم قصidته عبر أسلوب المقاطع متّفّساً للإيحاء بما يمور في حنابه عالمه الداخلي، وما يراوده من رؤى متراكبة لعلم تحكمه الفوضى والظلم والاهتزام.
- ٣ - بُنيت قصيدة بلقيس على رمز محوري، هو المرأة لعرض قضية الأمة العربية، تخلّله رموز ثانوية استُخدمت بشكل جزئي، يكمل معاني النص ويخدمها.
- ٤ - تخلّص الشاعر في نصّه من النسق التقليدي على مستوى العروض، أمّا على مستوى التجربة الحياتية فقد تعددت رؤية الشاعر بتنوع أبعاد واقعه وتدخلاته، فيزّرت العلاقة بين الجملة الاسمية والفعالية مثّلة للعلاقة العربية المشلولة المعوزة للفعل النضالي الحقيقي. وكانت الجملة الشعرية في القصيدة على اختلاف أشكالها قادرة على توصيل ما يريد الشاعر وفق مقتضيات تجربته الشعرية.
- ٥ - بُرِز التكرار بأشكاله المختلفة من أهمّ الظواهر الأسلوبية اللافتة في النص، وتترکّز دلالته حول تجربة الشاعر الواقعية، وما يحوطها من مفارقات ومتناقضات وعوامل القلق والحزن واليأس. فأسمهم بدور واضح في معنى القصيدة وبنائها، إضافة إلى دوره في إخضاب شعريتها ، ورفدها بالإيحاء بالهم الوطني الذي يسكن الشاعر. وما أن التكرار تأكّد وإلحاح؛ لذلك جاء إلحاح الشاعر على تأكيد دلالة الموت والسكون وتأكيد استمراريتها في وقت أشد ما تكون فيه الأمة بحاجة للنهوض والحركة.
- ٦ - وظّف الشاعر الانزياح التركيبي في النص من خلال ظاهرة التقدّم والتأخير، واستخدام أدوات الربط أو تغييبها، للإيحاء بالجو النفسي والواقعي الذي يعيشه الشاعر، وأوحى الانزياح الدلالي بدلاة الألم والقلق والضياع واليأس المنبعثة من عوامل الاضطهاد الفكري والنفسي.
- ٧ - بُرِز الإيقاع الخارجي للنص متّكّناً على تكرار المفردات والتراتيب والأساليب والقوافي، الأمر الذي أسّهم في تفاوت الإيقاع بين السرعة والبطء تبعاً لموقف الشاعر الانفعالي. أمّا الإيقاع الداخلي للنص فهو إيقاع متواصل سلبي، تتكثّف فيه دلالات اليأس والحزن؛ لأنّه يقوم على الصمت والعدم المحيطين بالشاعر.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- أحمد، محمد فتوح، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، القاهرة: ١٩٧٨.
- ٢- خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥، بعداد: منشورات مكتبة المتن، ١٩٧٧.
- ٣- الزّمر، أحمد قاسم، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ط١، صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، ١٩٩٦.
- ٤- السعدني ، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ط١، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٧.
- ٥- شيلر، برنار، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الربّ ، ط١، الرياض: الدار الفنية للنشر، ١٩٨٧.
- ٦- صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، القاهرة : ١٩٩٨ .
- ٧- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية ، بيروت: ١٩٩٤ .
- ٨- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ٢٠٠١.
- ٩- عيّاد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
- ١٠- عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، ط٢، دمشق: نشر اتحاد الكتاب، ١٩٩٠.
- ١١- فضل، صلاح، علم الأسلوب العربي، مبادئه وإجراءاته، ط٢، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥.
- ١٢- قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، ليبيا: ١٩٨٠ .
- ١٣- قباني، نزار، قصيدة "بلقيس" ، ط١، لبنان: منشورات بيروت، ١٩٨٢ .
- ١٤- كوهن، حان، بنية الشعر، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦ .
- ١٥- ليزوف، الأسلوب الأدبي ، مجلة فصول م، ع١، ١٩٨٤ .
- ١٦- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط٢، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢ .
- ١٧- اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط٢ ، تونس: ١٩٩٢ .

ویژگی‌های سبک شناسی در قصیده «بلقیس» نزار قبانی

دکتر ذیاب راشد* - جمانه إبراهيم داؤد**

چکیده:

متن شعر، فضایی وسیع و جهانی پیچیده با اشارات زبانی شناور است. هر متنی ویژگی خاص خود را دارد و مستلزم روش نقدی مخصوص به خود است؛ بررسی «بلقیس» نزار قبانی نیز مستلزم ویژگی‌های سبک شناسی متن بدون مقید شدن به یک گرایش خاص در سبک شناسی است یا تعریف‌خاصی از سبک. از این رو استفاده از وسائل متعدد سبک شناسی و راهکارهای نظری آن به کار می‌آید.

این پژوهش در پی آن است که پدیده‌های زبانی و ادبی دارای تکرار قابل توجه در قصیده را بررسی و تحلیل نماید تا به ویژگی‌های سبک شناسانه آن برسد؛ سپس عناصر ساختاری و مؤثر متعدد آن را در سطوح مختلف سبک شناسی بررسی کند؛ که این مسئله به منظور تبیین تصویری است که شاعر خواسته آن را از طریق سبک قصیده مقاطع برساند.

اهمیت این پژوهش از آن سو است که به منظور مشخص کردن مسؤولیت بیان فنی است که قصیده «بلقیس» از طریق اسلوب مقاطع دارد تا شاعر از طریق آن گمشده خود را بیابد و بتواند آنچه در خفایای جهان درون خود است را بیان نموده و دیدگاه خود نسبت به واقعیت پراکنده و آشفته خود را منعکس سازد.

کلیدواژه‌ها: بلقیس، سبک شناسی، آشنایی زدایی، بیان.

* استادیار، گروه زبان عربی، دانشگاه دمشق، سوریه.

** - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه دمشق، سوریه. ۴۳۶۹۰۴ - ۰۰۹۶۳ (نویسنده مسؤول)
تاریخ دریافت: ۱۵/۰۶/۱۱ تاریخ پذیرش: ۲۱/۰۳/۱۳۹۴ ه.ش = ۱۷/۰۴/۱۴ ه.ش = ۰۳/۱۳۹۳ ه.ش

The Stylistic Features of the Poem "Balqis" by NizarQabbani

Theab Rashed*, Jumana Daoud**

Abstract

The poem "Balqis" bears the responsibility of the technical expression and inspirational motivation with the poet's synthetic view of the disorder of the on-going reality, its fragmentation and its sharp contradictions which dig deeply in the poem and has its specialty and distinction governing the methodology of criticism of each piece of literature. This study on the poem "Balqis" from NizarQabbani tries to throw light on the stylistic features and the architecture of the poem and trace the literary and linguistic elements which are obviously recurrent in the poem. It then deals with various constructions and inspirational elements at different stylistic levels. The study tries to answer such questions as Did the poet NizarQabbani achieve his aim to express what is in his inner world by writing his poem in stanza? Was he able to break the monotony of the solo sound? Is the picture which the poet offers about his actual life different from the picture of our current reality?

Keywords: Balqis, Stylistics, Principium, Expressionism, defamiliarization

* - Associate Professor in Arabic Language and Literature, Damascus University, Syria.

** - Postgraduate Student in Arabic Language and Literature, Damascus University, Damascus, Syria.

الترجيح النحوي في مسائل متعلقة بالعطف

*سامي عوض * ويونس عبد

الملخص

أسهمت مظاهر اختلاف الآراء وتعدد الأوجه الإعرابية في ولادة ظاهرة الترجيح في النحو العربي، وقد عزّزها المنطقُ السائد بين النحّاة من أنّ أقوالهم النحوية ليست قواعد ثابتة لا تتغير، وأنّ الكلام ينبع إلى سياقه ومقامه بالدرجة الأولى، وتحكم به شبكة قوية من العلاقات اللفظية والمعنوية تصهر أبعاد الدلالية في صنعِه النحوية.

هذا البحث يتناول، بحثاً جديداً، بعضَ مسائل العطف التي تداولتها كتب النحّاة القدامي، مرتكزاً على دوافع النحّاة للترجيح بين الأوجه المحتملة لتراكيب العطف، وانتقاء الوجه الأقرب إلى الصواب دون الإضرار بالمعنى، أو الإخلال بمعايير أحكام النحو وقواعده وفصحته.

وقد انطلق في اتجاهين: اتجاهٌ توصيفيٌّ، شرح مصطلح الترجيح في إطاره اللغوي والاصطلاحي مبيناً مفرداته في كتب النحّاة القدامي، واتجاهٌ تطبيقيٌّ، يسطّر مسائل العطف المشكلة، وعرضَ الأوجه الإعرابية التي قيلت فيها والأدلة وال Shawahed التي سيقَت في برهاها والاحتجاج عليها، مرجحاً الوجه الذي رأه مناسباً للمعنى والقصد.

ثم خلص البحثُ إلى نتائج تؤكد أهمية أن يُوظف الترجيحُ النحوي في مسائل النحو التي اكتسبَ طابع الخلاف وضرورة أن يراعي مستوياتِ النصِّ اللغوية وسياقه الدلالي.

كلمات مفتاحية: الترجيح، الاعتراض، الراجح.

المقدمة:

يتقدّم معظم الباحثين على أنَّ الاختلاف بين الآراء في تفسير قضايا العلوم الإنسانية ظاهرةٌ صحّية ترجع في الأساس إلى أهواء المشتغلين بتلك القضايا، لقوله تعالى: ﴿فَإِنَّمَا يَتَبَرَّوْنَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوْ جَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا﴾ (النساء: ٨٢). ولا بُعد عن الصواب إذا قلنا: إنَّ الاختلاف

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، هاتف (٠٠٩٦٣٩٨٨٢٩٠٥٦٢). (الكاتب المسؤول)

** طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، yoesdeeb@gmail.com. تاريخ الوصول: ٢٠١٥/٠٦/١١. تاريخ القبول: ٢١/٠٣/١٣٩٤. هـ. ش - ٠٨/٠٤/٢٠١٥. هـ. ش - ١٩/٠١/٢٠١٣٩٤. هـ. ش

هو الذي يرشّحها للتطور، ويجعلها طيّعة لتقبل المعطيات العلمية الجديدة بفضل ما يمكن أن نسميه قانون الترجح.

في اللغة، يسلّم كُلُّ لغوياً بأنَّ رأيه لن يسِيرَ في طريق الصواب إلا إذا قابله بغيره من الآراء، فيجمعها ويناقشها ويوازن بينها لإيجاد أوجه التشابه والاختلاف فيما بينها، فإنما أنْ يتقبلها ويجوزها، وإنما أنْ يردها بعلة ما يظهر له، فإذا توصل إلى أمر حديد وجّهه وقواه بدليلٍ ظاهرٍ ومتّفقٍ عليه. ومن هنا ولد حرصُ اللغويين العرب على أداء لغتهم بعيداً عن كل خلافٍ وأختلافٍ، فإذا وجدوا فيها رأياً خالفاً لقواعدهم صوّبوه، وكشفوا مواضع الخطأ فيه، ثم رجحوا ما يناسب المعنى والقصد. ويدوّن أنْ جهودهم المضنية للكشف عن أسرار لغتهم كانت تستهضُّ لديهم نوازع الرفض أو القبول للوجوه والفروق التي "لا يزالُ يحدُثُ بسببيها وعلى حَسْبِ الأغراضِ والمعانِي التي تقعُ فيها دقائقُ وخفايا لا إلى حدٍ ونهاية، وأنَّها خفایا تكُنْ أنفسُها جهَدًا حتى لا يتبَهَّلَ لأكثُرُها".^١

أما أهمية موضوع الترجح فتعود إلى قدرته على تفتيت الخلاف من مواضعه الأُمّ، بالنقضِ حيناً وبالإقرار حيناً آخر. وأمام عبئية التنوّع بين موجبٍ لرأيٍ ومحورٍ، ورفضٍ لهذا ومحققٍ لذاك، لا مهدأً حاجاتنا إلى عقد الوصال بين اللغة والدراسات الإسلامية حتى نخرج مسائل الخلاف من جمود إطارها التقليدي، ونقومُ بخلافٍ بالعقلٍ ونضبطُ أبعاده بالمنطق. وفي عقيدتنا أنَّ ثمار الترجح تجودُ أكثر في ما يمكن أنْ يقدمه إلينا من إحكامٍ للمعاني في أحكام النحو، وإثباتٍ للفصاحة في ثباتِ القواعد، لذا راعى البحث ثلاثة الإعراب والمعنى والفصيح على الشكل الآتي:

١- إنَّ تداخل علوم اللغة بعلوم القرآن حَثَّ المفسّرين على إيجاد آليةٍ ترجيحيةٍ تخفّفُ وَطأةَ الجواز على نصّه، وتوحدُ أوجه إعرابه لخدمة معانيه، فقالوا: "يكون بعضه من قبيل بسط الألفاظ الوجيزة وكتف معانيها، وبعضه من قبيل ترجيح بعض الاحتمالات على بعض، لبلاغته ولطف معانيه؛ وهذا لا يُستغني عن قانون عام يُعولُ في تفسيره عليه".^٢

٢- ولعلَّ غموض المعانِي من أهمِّ أسباب تعددِ الإعراب، ومن غير الجائز أنْ تتناقضَ في شاهدٍ قرآنِ واحد، حتى لا تتبَهَّلَ فيه الأحكامُ، وتغيبَ عنه وجْهُ الفصاحةِ والبيان. وهذا قال أبو حيان الأندلسي: "ولسنا كمَنْ جَعَلَ كلامَ الله تعالى كشعر امرئ القيس وشعر الأعشى، يحمله جميع ما يحتمله

^١- عبد الفاہد الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٨٦.

^٢- بدرا الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ١٠٨.

اللفظ من وجوه الاحتمالات. فكما أنَّ كلامَ الله من أَفْصَحِ كلامٍ، فكذلك ينبغي إعرابه أنْ يُحملَ على أَفْصَحِ الوجهِ^١.

٣- وفياسُ الفصاحة مرهونٌ بقدرةِ المُرجح على تدوُّق العبارة، ومعرفةِ الفصيح والأفصح أمرٌ لا يُدرك إلا بالذُّوق^٢. فحين تختلفُ الآراءُ يجب أنْ يميز بين فصاحةِ هذا التي تستلزم وجوبه، وخلل ذلك الذي يستلزم رده^٣، وهي إشكاليةٌ تدفعه للبحث عما يجوز وما لا يجوز. وهذا ما جعلَ البحث يتوجه نحو تحقيقِ جملةٍ من الأهداف الخاصة على مستوىين:

يسعى المستوى الأول إلى تعميقها من خلال توضيح مفهوم الترجيح ومناهج النحوين فيه، كما يحاولُ استنتاجُ أفضل الحلول للمسائل الخلافية التي منَحَها الجوازُ شرعية الترجيح بعد عرضها ومعارضتها ومناقشتها وجوهها المختلفة واستثمارِ مبادئ الترجيح في مستوى التطبيق بمنطق الأدلة وأصالة الشواهد على الشكل الآتي:

تحديدُ المشكلة وشهادتها والآراء التي قيلت فيها، ثم المقارنة بين الآراء لاستنتاج الحلول المثلثي إنْ تقاربَتْ أو تساوتْ أو اختلفتْ، واصطفاءِ المُرجح بدليله. إنما عمليات سُبِّعْدُنا عن القول بالجواز، وتسدِّدُ أهدافنا نحو تقويةِ الظنّ وليس إلى إيقاعِ اليقين، وتنهضُ بنا لعمل في بيئات منطقية ضمن شبكات النص المتنوعة. وهنا كان التطبيقُ يرتكز على تحليلِ الشاهد وموضع الاستشهاد فيه، وتقويةِ الآراء بالأدلة والقواعد والأصول، ثم ترجيح المناسب منها.

وانطلاقاً من هذه العناصر ارتأى البحث أنْ يقدّمَ أولاً موقفَ المعارض على شكل آراء افتراضية، وبلغة علمية تُبعُد نفسها عن مقولاتِ الخلاف، ثم يحاول أنْ يستنتاج الوجه المُرجح بموضوعية مشغولاً بالأدلة. لذا كان من الضروري أنْ يتنهج خطَا الاستقراء والتحليل على هَدِي طرق المناقشة والموازنة، واستحسان ما تقتضيه أصول القواعد والمعاني.

أولاً: مفهوم الترجح ومنهج النحاة فيه:

وُضع الجذر «رجح» في حقله المعجمي على معنى التَّتْقِيل، يقال: "رجحتْ بيدي شيئاً وزَنَته ونظرتُ ما تَقْلِه"^٤. ومن هذا المعنى أُستعمل فعله في باب المفاضلة، لتفضيل أمر على آخر وتقويته بدليل

^١- أبو حيان الأنطاكى، *تفسير البحر المحيط*، ج ١٩٥.

^٢- بنظر ابن أبي الحبيب، *شرح فتح البلاغة*، ج ١٤١.

^٣- التَّحليل بن أحمد الفراهيدي، *كتاب العين*، ج ٣/٧٨.

أو قرينة وما شابه ذلك، فقيل: "رجحتُ الشيءَ بالتشييلِ: فَضْلُهُ وقوّيَهُ"^١. لأنَّ الرجحان بالنقل لا يكون إلا لزيادةِ فضل أو مزية. وتطورت هذه الكلمة دللياً وأصبحت تدل على الرزانة؛ لأنَّ "الرَّازِينَ: التَّقْيِيلُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ"^٢. يقال: "رجحَ الشيءُ، وهو راجحٌ إذا رَزَنَ"^٣. يرادفه من هذه الجهة الحلمُ والتعقل، يقال: "الرجاحةُ: الحلمُ، وهو ممَّا يصفون الحلمَ بالنقلِ كما يصفون ضيده بالخلفية والعجلِ"^٤. وهذا يكون المعنى المستفاد من الجذر «رجح» هو التفضيل بحكمةٍ ودليلٍ.

نظر الاصطلاحيون إلى الترجح من خلال دليل الترجح؛ لأنَّهم وجدوا أنَّ الأدلة قد تتعارض، والتعارض، كما هو معروف، ليس في أصل الدليل، بل هو في نظر المرجح، وناتج عن فهمه له. ففرقوا بين الأدلة في حال التعارض وأثبتو مراتبها من جهة قوتها وضعفها، وذكروا صفاتها إذا تساوت أو اختلفت في القوة، وقالوا: الترجح هو: إثباتٌ مرتبٌ في أحد الدليلين على الآخر، وقيل: هو عبارةٌ عن إثباتٍ صفةٍ لأحد متساوين، وقيل: مرید إحدى الدلالتين على الأخرى^٥. ثم قالوا هو: "بيان القوة لأحد المتعارضين على الآخر"^٦. وغلبوا أحد المتعارضين فصار الترجح "تغلب أحد المتقابلين"^٧. بدليل أنَّ الفعل رجح مضعف، والتضييف من جهة الفاعل يفيد المبالغة والتکثير. وعلى الرغم من ذلك لم يضعوا حدًّا للترجح يكون جاماً لألفاظه، وشاملاً لمعانيه، ومانعاً من أنْ يدخل غيره فيه.

ولكنْ كثرة الألفاظ والعبارات الترجيحية بين ثنياً الأوراق النحوية، كالجواز، والاختيار... كانت تثبتُ رسوخَه في أذهان قدامى النحو؛ فمرة يتلمسونه بلفظه الصريح ويقولون: المرجح فيه... وأرجح الأقوال... ترجح بين... إلخ ثم يستدللون على رأيهم بالشواهد والأدلة المعتبرة، ويجسمون الخلاف، ويرجحون وجهاً ويضعفون الباقى. ومرةً يستعملون مصطلح الاختيار، وكأنَّ سبيلَهم فيه سبيلٌ من استحسن أمراً ولم يلغ ما عداه، فجاء بصفاته وقال: والاختيار فيه كذا، وهذا حسنٌ بليغٌ، والفصيح منه، واللائق والأليق، والشهير والأشهر... وأظهرُ الأقوال... إلخ ومرات عديدة يناقشون الشواهد ولا يرجحون، فيسلكون بذلك مسلك الجواز بعد الاكتمام إلى أصول النحو ويستعملون ألفاظاً توحى به

^١- أحمد بن محمد الفيومي، *المصباح المنير في غريب الشرح الكبير*، ج ١/٢١٩.

^٢- ابن منظور ، *لسان العرب*، مادة (رجح)، ج ٥/٢٠٦.

^٣- ابن فارس، *مقاييس اللغة*، ج ٢/٤٨٩.

^٤- ينظر: ابن سيده، *المحكم والمحيط الأعظم*، ج ٣/٧٥.

^٥- ينظر: علي بن محمد الجرجاني، *التعريفات*، ص ٦٠.

^٦- أبو البقاع الكعومي، *الكليلات* (معجم في المصطلحات والفرقوق اللغوية)، ص ٣١٥.

^٧- محمد عبد الرؤوف المناري، *الوقيف على مهمات التعريف*، ص ٩٥.

وتدلّ عليه، كقولهم: والجائز... ويجوز على رأي فلان، وذكر فلان قوله آخر وهو جائز والمقبول هنا كذلك، وإلى ذلك ذهبَ فلان... إلخ. فإذا لم يجروا دليلاً عليها منعوها، وقد قال الفراء (٢٠٧ هـ) ذات يوم حين سمع الكسائي (١٨٩ هـ) يمدّ ألف فعلي: "لم أسع المدّ في هذا من أحدٍ من العرب فلا أحجزه".^١

والظاهرُ مما سبق أن لكلَّ رجل اجتهاده. ولما كانت المعانِي تتفاوت في سياقها، وتغْمضُ المقاصدُ وتبتعدُ عن مُرِيدِها، كان المُرجحُ يغلقُ المسألة، ويترك الحَزَمَ والجَزْمَ، وبهجر الظنِّ والتشكُّكَ، ويقول: يحتملُ كذا. ولا يُجزم.^٢

وأجملُ ثوبٍ ظهر به ذلك الاجتِهاد لدى أهل الصناعة هو لغتهم الأدبية التي راعتُ مراتبِهم، وحفظت خلافَهم واحتلafهم في إطارِه العلمي شكلاً ومضموناً؛ وعندما يخالفُ أحدهُم كلامَ سابقيه، لا يُبطلُ رأيَ من يخالفه، ولا يُؤكَّدُ رأيَ من يوافقه، بل يتبعُ الدليلَ، دون أن يلغى أيٌّ وجَهٌ لعله يظهرُ لبعضِ المتأمِلين ترجيحُ شيءٍ منه.^٣

ثانياً: الترجيح السووي في أحوال العطف:

مسائلُ العطف فيها خلافٌ بين إيجابٍ ونفي؛ لأنَّ أصل العطف الجمع بين شيئين، وهو يقتضي في المعنى المغايرة ويفتَضي في اللفظ التقوية، فيستوجب تكرار العامل. ولكن قد لا يحدث التكرار لعلةٍ من العلل، فيتأول النحوَ معانِي العبارة، ويتسعون بالفاظها، فتكثر أوجه الإعراب. ولعلَّ أفضل بداعٍ لعرضها تقسيمُ العطف إلى ثلاثة أقسامٍ:

١ - العطف على اللفظ، كقولنا: ليس زيدٌ بقائمٍ ولا قاعدٍ. وشرطه: إمكان توجّه العامل إلى المعطوف.

٢ - العطف على الموضع، كقولنا: ليس زيدٌ بقائمٍ ولا قاعداً. وله ثلاثة شروط^٤:

١ - بحبي بن زياد الفراء، المقصور والممدوح، ص ١٥.

٢ - ابن باشّاذ، شرح المقدمة المحسّنة، ص ٢٢٦.

٣ - بنظر: حلال الدين السبوطي، الإنقان في علوم القرآن، ص ٧٧٤.

٤ - حلال الدين السبوطي، الاقتراح في أصول التحو، ص ١٥٦.

٥ - أبو حبان الأندرسي، تفسير البحر المحيط، ج ١/١٩٥.

٦ - بنظر: الإنقان في علوم القرآن للسبوطي، ص ٤٢١-٤٢٢.

أ- إمكان ظهوره في الفصيح. فالأصل في قولنا: ليس زيدٌ بقائمٍ، أنْ تَسْقُطَ الباءُ ليتصبَّ ما بعدها، وهو الأصل فلا يجوز: مررتُ بزيدٍ وعمرًا، لأنَّه لا يجوز في الفصيح: مررتُ زيدًا. ولا تختصُّ مراعاةً الموضع بزيادة العامل في اللُّفْظ.

ب- أن يكون الموضع بحقِّ الأصالةِ. فلا يجوز: هذا الضاربُ زيدًا وأخيه؛ لأنَّ الأصل إعماله لا إضافته للتحاقه بالفعل.

ج- وجود الطالبِ للمحلٍ. نحو: إنَّ زيدًا قائمٌ وعمرٌ، إذا قدرت عمرًا معطوفًا على المحل، لا مبدأ، وذلك بعد استكمال الخبر. ومن لم يعتد بهذا الشرط أجاز: إنَّ زيدًا وعمرٌ قائمان. أمَّا من نصبه فاحتاج بأنْ ذلك أوضح في المعنى.

٣- العطف على المعنى. ويشمل عطف المفردات والجمل وحركات الإعراب. لقد أعطى النحو "شيءٌ فيه حُكْمٌ ما أشبهه في معناه"^١. كما أعطوه حكم تقىضه ونقىض تقىضه، وتوسّعوا فيه، وأجروا الحملَ على التقىض مجرى الحمل على المعنى^٢. ثم اصطلحوا على تسميته في غير لغة القرآن الكريم بالعطف على التوهم^٣، ووضعوا شرطَ صحته وهو "دخول ذلك العامل المتوجه، وشرط حسنِه كثرة دخوله هناك"^٤. نقول: ليس زيدٌ قائماً ولا قاعداً، بجز قاعد على توهم دخول الباء في الخبر قائماً؛ أي: ليس زيدٌ بقائمٍ ولا قاعداً. كما أطلق بعض النحواء مصطلح التغليب عليه؛ لأنَّ حقيقة التغليب في عرفهم "إعطاء الشيءِ حُكْمَ غيره"^٥. فاستعملوه في تغليب الأكثرين على الأقلين، وال موجود على ما لا وجود له، والأشهر على الأقل شهرةً، وما لغير هذا الوجه. وفي ما يأتي بعض المسائل التي تبيّن طرقهم في الترجيح:

١. حالة عطف الملفظ الظاهر على الضمير

وما تشاكل عند النحواء في باب العطف عَطْفُ الملفظ الظاهر على الضمير المرفوع والجرور، فمتعوا ذلك ولكنهم أجمعوا على العطف على الضمير المتصوب؛ لأنَّه لم يغيّر من بناء الفعل عند دخوله

^١- ينظر: ابن هشام، مغني الليب عن كتب الأغاريب، ص ٦١٧.

^٢- ساسي منبطة، العطف على المعنى أو على التوهم، ص ١٨.

^٣- ينظر: حدائق مفتي، الحمل على التقىض في الاستعمال العربي، ص ٣٦٩.

^٤- ابن هشام، مغني الليب عن كتب الأغاريب، ص ٦١٩.

^٥- بدرا الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ٣٦٩.

^٦- ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج ٢/٣٠٥.

عليه، فَحَسْنُ هَذَا فِيهِ، وَذَلِكَ قَوْلُكَ: رَأَيْتُكَ وَزِيدًا، وَإِنَّكَ وَزِيدًا مُنْطَلِقًا^١. فَعَطْفُ (زِيدًا) عَلَى الكاف. وَهُنَا عَرَضٌ لِلآرَاءِ وَبِيَانُ التَّرجِيحِ فِيهَا:

أ. العطف على الضمير المجرور

انقسم النَّحَاحَةُ في هذا الموضوع بين مانعٍ له ومجوزٍ، ويقول المانعون بِأَنَّه لا يجوز عطف الظاهر على الضمير المجرور في حال الاختيار دون تكرار العامل، ولكن "يجوز في ضرورة الشعر دون حال الاختيار وسَعَةُ الكلام"^٢. من ذلك عطفُ «الأيام» على الكاف في «بكَ» دون إعادة العامل كما في قول الشاعر^٣:

فَالْيَوْمَ قَرَبَتْ تَهْجُونَا وَتَشْتَمَنَا... فَإِذْهَبْ فِيمَا بَكَ وَالْأَيَامُ مِنْ عَجَبٍ

تعليق المانعين له:

- مشابهة التنوين: يُشَبِّهُ الضمير المجرور بالتنوين من وجهين؛ أحدهما: أَنَّه قَامَ مَقَامَهُ وعَاقِبَهُ. والوجه الثاني: أَنَّه لا يجوز فصلهُ مَا قَبْلَهُ وَلَا يُلْفَظُ بِهِ إِلَّا مُتَصَلًّا^٤. فَكَمَا يُمْنَعُ العطفُ عَلَى التنوين كذلك يجب أَنْ يُمْنَعُ العطفُ عَلَى الضمير. فلو قلنا: "مررتُ بكَ وَزِيدٍ، كَانَ لَهَا"^٥. ولم يتسامحو في حال فصل المتعاطفين بالتأكيد، فقد "جاز قمتَ أَنْتَ وَزِيدٌ، وَلَمْ يَجُزْ: مررتُ بكَ أَنْتَ وَزِيدٍ؛ لَأَنَّ الْفَعْلَ يَسْتَغْنِي بِالْفَاعِلِ، وَالْمَضَافُ لَا يَسْتَغْنِي بِالْمَضَافِ إِلَيْهِ"^٦.

- رتبة الضمير: ورأى بعض النَّحَاحَةِ أَنَّه لا يصلح أنْ يحلَّ ضمير الجر محلَّ ما يعطف عليه من الأسماء؛ لأسباب منها: تدني رتبة الضمير عن رتبة الاسم، واتحاده مع عامله حتى يصبح الجار والمجرور شيئاً واحداً. فلما اشتد الاتصال لتكرره أشبه العطف على بعض الكلمة، فلم يَجُزُّ ووجوب تكرير العامل^٧. ولَمَّا لم ينفرد منه أو يُفصَلُ بينهما كما يجوز ذلك في الأسماء، وكان

^١ - ينظر: سيبويه، الكتاب، ج ٢/٣٧٧.

^٢ - ابن عبيش، شرح المفصل للزمخشري، ج ٢/٢٨٢.

^٣ - البيت بلا نسبة في تفسير البحر المحيط ج ٢/١٥٧، وضرائر الشعر ص ١٤٧، والإنصاف ص ٣٧٢، واللمع في العربية ص ٧٤.

^٤ - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، المقتصد في شرح الإيضاح، ج ٢/٩٥٩.

^٥ - ينظر: ابن جني، اللمع في العربية، ص ٧٣-٧٤.

^٦ - سيبويه، الكتاب، ج ٢/٣٨١.

^٧ - ينظر: حار الله الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التزيل وعيون الأقوال في وجوه التأويل، ج ٢/٦.

العطف عطفاً على بعض الكلمة، وجب عندئذ إعادة الضمير "حتى تكون قد عطفتَ اسمَا وحرفاً على اسم وحرف مثله".^١

- إهام الضمير: ومن الآراء الجيدة التي قيلت في هذا الشأن إزالة إهام الضمير بإعادة ذكره في سياق الكلام، لأنَّ الضمير في الحقيقة اسم مبهم، وإذا سبقَ ما يُؤكِّدُه قُوَّيَ في بابه واحتُمل العطف عليه، وإلا فهو ممتنع. وهذارأيٌ منصفٌ بين مَنْ منعَ وَمَنْ أجاز بإطلاق. قالوا: إنَّما المُنْكَرُ أنْ يعطَّفُ الطَّاهِرُ على المُضْمِرِ الَّذِي لَمْ يَجُزْ لَهُ ذِكْرٌ، فَتَقُولُ: مَرَرْتُ بِهِ وَزَيْدٍ، وَلَيْسَ هَذَا بِحَسْنٍ، فَأَمَّا أَنْ يَتَقدَّمَ لِلْهَاءِ ذِكْرُهُ فَهُوَ حَسْنٌ، وَذَلِكَ: عَمَرُو مَرَرْتُ بِهِ وَزَيْدٍ.^٢

- قوة الشرِّكة بين المتعاطفين: ولعلَّ من قواعدهم أن يحملوا الشيءَ على الأصل في بابه، والأصل هنا قوة الشرِّكة بين المتعاطفين، حتى إنَّ كُلَّ واحدٍ من المتعاطفين يمكنه أنْ يحملُ محلَّ الآخر. ولما لم يكن ذلك ممكناً مع الضمير امتنع العطفُ عليه لامتناع العطف على ما لا يجوز عكسه، فلم يُجزْ "مررتُ بكَ وَزَيْدٍ، لَأَنَّكَ لَوْ قَلْتَ: مَرَرْتُ بِزَيْدٍ وَكَّ، لَمْ يُجزَ". فإذا قلتَ: مَرَرْتُ بكَ وَبِزَيْدٍ، جاز، لَأَنَّكَ لَوْ قَلْتَ: مَرَرْتُ بِزَيْدٍ وَبِكَ، جاز".^٣

ترجيح العطف عليه بالمرجحات الآتية:

وَجَدَ بَعْضُ النُّحَâةِ خَلَالَ اسْتَقْرَائِهِمْ لِآيَاتِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ وَالشَّوَاهِدِ الشَّعْرِيَّةِ وَكَلَامِ الْعَرَبِ أَنَّ هُنَاكَ مُوجَبَاتٍ حَقِيقِيَّةً لِتَرْجِيحِ الْعَطْفِ عَلَى الضَّمِيرِ الْمُجْرُورِ دُونَ إِعَادَةِ الْعَالِمِ، وَدَعَمُوا آرَائِهِمْ بِمَا يَأْتِي:

- موافقة القياس والسماع على الفصيح: خلاصة الكلام هنا أنَّ قياس الضمير المجرور على التنوين في الاسم بعيد، وشرط حلول كلَّ واحدٍ من المعطوف والمعطوف عليه أبعد، بدليل أنَّ التنوين لا يعطَّفُ عليه بوجهٍ ولا يُؤكَدُ ولا يُبَدَّلُ منه، وضميرُ الجرِّ يُؤكَدُ ويُبَدَّلُ منه بإجماعِ، ويفترضُ أنْ يُعطَّفُ عليه ويُبَدَّلُ منه ويُؤكَدُ من غيرِ إعادةِ جارٍ، وهذا واردٌ في كلامِ العربِ نظماً ونثراً. ويقويه ما حكاه قطرب: ما فيها غيرُه وفرسه، بغيرِ «فرسه» عطفاً على الضمير في «غيره». أمَّا شرطُ الإهامِ فجيدٌ لقوله تعالى: ﴿وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ

^١ - ابن عصفور الأشبيلي، شرح جمل الزجاجي، ج ١/٢٠٢.

^٢ - ابن زجالة، حججة القراءات، ص ١٩٠.

^٣ - ابن عصفور الأشبيلي، شرح جمل الزجاجي، ج ١/٢٠٢.

^٤ - ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل، ج ٣/٣٧٥-٣٧٦.

والأرحام)^١ النساء، بجز «الأرحام» عطفاً على الضمير في «به» على قراءة حمزة أحد القراء السبعة، لأنَّ تأويلاً لها على غير العطف على الضمير يُخرج الكلام عن الفصاحة، فلا يلتفت إلى التأويل. فالاختيار جوازه في الكلام مطلقاً، لأنَّ السماع يعضده والقياس يقويه^٢. أما من قال بأنَّ النُّحَا لا يحتاجون بالقراءة الوحيدة^٣، فأشترطهم على وجوب الاحتجاج بها وإنْ خالفت ما عليه الجمهور والنُّحَا لا يقطعنون «على الفصيح»، يسمعُ منه ما يخالف الجمهور بالخطأ، ما وُجد طريقاً إلى تقبيل ما يورده إذا كان القياس يعارضه؛ فإنْ لم يكن القياس مسوغاً له؛ كرفع المفعول، وجر الفاعل، ورفع المضاف إليه، فينبغي أنْ يرد، وذلك لأنَّه جاء مخالفاً للقياس والسماع جميعاً، فلم يبق له عصمةٌ تُضفيه^٤. وما يقويه: «أنَّه لم يأت بهذه القراءة من عند نفسه، بل رواها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وذلك يوجب القطعَ بصحة هذه اللغة»^٥. إضافة إلى ذلك، أنَّ قراءة النصب وإنْ صحتْ فعلَى خلافِ، وقد تطرقَ لها الاحتمالُ، والاحتمالُ شكٌ وظنٌ، فلا يتقدم دليلاً مع الاحتمال على ما يوجب تأكيده بالقياس على الفصيح.

أما من جهة المعنى فثبتتُ في قوله تعالى: «يَسْأَلُونَكَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرَامِ قُتِلَ فِيهِ كَبِيرٌ وَصَدَّ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَكُفَّرَ بِهِ وَالْمَسْجِدِ الْحَرَامِ» (البقرة: ٢١٧) بجز «المسجد» عطفاً على الهاء في «وَكُفَّرَ بِهِ» لا بالعطف على «سبيل الله» لأنَّ معنى الكفر بالمسجد الحرام هو منع الناس عن الصلاة فيه والطُّواف به، فقد كفروا بما هو السببُ في فضيلته التي بها يتميز عن سائر البقاع^٦. ويراد به في هذا المعنى قوله تعالى: «وَيَسْتَفْتُونَكَ فِي النِّسَاءِ قُلِ اللَّهُ يَفْتَحُكُمْ فِيهِنَّ وَمَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ فِي الْكِتَابِ فِي يَتَامَى النِّسَاءِ» (النساء: ١٢٧)، لأنَّ معنى الاستفتاء هو طلب الإفادة، وهو الإجابة ببيان الحكم والتقدير: ويستفتونك في حكم النساء البالغات، وفي ما يُتلى

١ - أبو جبان الأنطليسي، *تفسير البحر المحيط*، ج ٢/ ١٥٦-١٥٧. والقراءة لحمزة بن حبيب بن إسماعيل أحد القراء السبعة ينظر: معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار للذهبي، ج ١١١، وخاتمة النهاية في طبقات القراء لابن الجوزي، ج ١/ ٢٣٦.

٢ - أبو العلاء الكرماني، *مفاتيح الأغاني في القراءات والمعاني*، ص ١٣٧.

٣ - ابن جني، *الخصائص*، ج ١/ ٣٨٧.

٤ - فخر الدين الرازي، *مفاتيح الغيب*، ج ٩/ ١٧٠.

٥ - نفس المصدر السابق، ج ٦/ ٣٦.

عليكم من حكم النساء اليتامى غير البالغات أيضاً، وهذا التفسير للإقسام المنفي المتقدم من حكم الوصية ومواريث المستضعفين^١. وبذلك يصبح العطف على الضمير أقوى من جهة المعنى لأنَّ الإفشاء إنما يكون في المسائل^٢.

- كثرة الشواهد الشعرية عليه: وجد النحاة أنَّ الفصحاء من العرب تصرُّفوا كثيراً بأحرف العطف، وجاء ذلك في جملة واسعة منأشعارهم، فيجب إخراج المسألة من باب الضرورة الشعرية، خاصة وأننا وجدنا الشعراً يعطّفون بالواو، وتارة بـأو، وتارة بـيل، وتارة بـأم، وتارة بلا، كقول رجل من طيء^٣:

إذا بنا بل أنيسان انقت فتة... ظلت مؤمنة ممن يعاديها

معنى العطف هنا غير حسن لأنَّ المقصور عليه بعد الحرف لا يعكس فخرآ، والشاهد نادر لا نظير له، ولا يعرف قائله.

- وقال مسكين الدارمي^٤: تعلق في مثل السواري سيفنا... فـما بينها والأرض غوط تفائف
وقال أحد الرجال^٥: آبك، آيه بي، أو مصدر... من حمر الجلة، جائب حشور

- اطْرَاد العلة: ويقترح بعض النحاة ترجيح العطف على الضمير المجرور بعلة المشاهدة، حيث قال: "كان يقتضي هذه العلة ألا يُعطَّف على الضمير مطلقاً، أعني سواء كان مرفوع الموضع أو منصوبه أو مجروره، سواء أُعيد معه الخافض أم لا"^٦. فلما وُجِدَت العلة وتحققت موجتها، أمكن لها أن تطرد. ولعله يقصد أنَّ موجب العلة هو استحقاق المشاهدة، وأنَّ قواعد النحو لما كانت لا

^١ - بنظر عبد القاهر الجرجاني، درج الدرر في تفسير الآي والسور، ج ٢/٦٣٥.

^٢ - المحسن بن محمد القمي، تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج ٢/٥٠٨.

^٣ - بنظر أبو حبان الأنطليسي، تفسير البحر المحيط، ج ٢/١٥٦-١٥٧.

^٤ - مسکین الدارمي، دیوانه، ص ٧٥. ورواية الدیوان: تعلق في مثل السواري سيفنا... فـما بينها والکعب مـن تـنافـف والـسوـاري: جـمـع سـارـيـة، وـهـيـ الـأـسـطـوـانـة، وـالـتـنـافـفـ: جـمـع التـنـوـفـة وـهـيـ الـفـلـةـ لـاـ مـاءـ فـيـ هـاـ وـلـاـ أـنـيـسـ. وـفـيـ عـطـفـ الـأـرـضـ عـلـىـ الـهـاءـ بـالـوـاـوـ.

^٥ - الرجز بلا نسبة في تفسير البحر المحيط ج ٢/١٦٧، وضرائر الشعر ص ١٤٧، والمحكم والمحيط الأعظم، ج ١٠/٥٦٨، وتقديب اللغة ج ٦/٢٥٦-٤٨٨. ومعنى آبك وبلك، والتائيه: معناه الصوتُ بـالـنـاسـ بـاـهـبـاـهـ، المصـدرـ: الشـدـيدـ الصـدـرـ، الجـلـةـ: المـسـانـ، الجـائبـ: الغـلـبـ، الحـشـورـ: الـخـفـيفـ مـنـتـفـخـ الـجـنـبـينـ. وـيـقـالـ الـبـيـتـ لـمـنـ رـفـضـ النـصـبـةـ ثـمـ وـقـعـ فيما حـذـرـ مـنـهـ. وـفـيـ عـطـفـ مـصـدـرـ عـلـىـ الـبـاءـ بـأـوـ.

^٦ - السمين الحلبي، الدر المصنون في علوم الكتاب المكتون، ج ٢/٣٩٦.

تخلو من وجوه الاستثناء فيها، فإنما أن يُمنع العطف على الضمير المنصوب مطلقاً، وإنما أن يُحور في الضمير المرفوع وال مجرور دون شروط، وهذا حيد لترجيح العطف وإن لم يتحقق موجب اختصاص العلة.

ب. العطف على الضمير المرفوع

منع النحّاة أن يُعطّف الاسم الظاهر على الضمير المرفوع، سواءً كان متصلًا أم كان مستترًا، دون توكيد أو فاصل بين المتعاطفين، واشتربوا للفاصل شرطاً، وأخلوها من الشعر اضطراراً، كما في قول عمر بن أبي ربيعة^١:

قلت إذ أقبلت وزهر تهادى... كِعاجَ الملا تَعْسَفَنَ رَمْلَا

حيث عطف بالواو لفظ «زهر» على الضمير المرفوع المستتر في الفعل «أقبلت» دون توكيد أو فصلٍ أو طول كلام.

موانع العطف واحتياط الفاصل:

منع أكثر النحّاة عطف الاسم الظاهر على ضمير الرفع المتصل بالفعل إذا لم يفصل بينهما ضمير منفصل مؤكّد ولكنهم تساهموا بوجود فاصل بينهما تقوية له في اللفظ والمعنى، ثم سوّغوا موقفهم هذا بالأسباب الآتية:

- **تغيير بناء الفعل:** إن الضمير المرفوع حين يتصل بالفعل يغيّر حركة بنائه، ويُسكن آخر الفعل، ثم يصبحان ككلمة واحدة، فيأتي الفصل لتقوية الضمير من جهة التعریض عن السكون وتغيير الحركة التي لحقت الفعل. لذلك: «كرهوا أن يُشرِكَ المظہرُ مضمراً يُعنِي له الفعلُ غير بنائه في الإظهار، حتى صار كأنه شيء في الكلمة لا يفارقها كائف أعطيت». واستدلوا بشواهد كثيرة، منها قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا لَوْ شَاءَ اللَّهُ هَا عَبَدَنَا مِنْ دُونِهِ مِنْ شَيْءٍ نَحْنُ وَلَا آباؤُنَا وَلَا حَرَمَنَا مِنْ دُونِهِ مِنْ شَيْءٍ﴾ النحل ٣٥. حيث رفع «آباؤنا» بالعطف على «نا».

- **امتناع عطف الاسم على الفعل:** عندما يتصل الضمير المرفوع بالفعل يتخلّل من الكلمة متولة جزءٍ منها، بدليل أنه يُسكن له آخر الفعل تخلّصاً من توالي الحركات، وهذا لا يُكره إلا في

^١ ابن الأباري، الإنصال في مسائل الخلاف بين البصريين والковيين، ج ٢/٤٧٥. والرفع رواية الديوان، ص ٣٠٥.

^٢ سيبويه، الكتاب، ج ٢/٣٧٨.

كلمة واحدة^١. فإذا عطفنا عليه وقع العطف على الفعل، فاحتاجوا للالفصل "منْ حيثُ لم يجزْ عَطْفُ الاسم على الفعل لم يجزْ عطف المُظَهَر على المضمر المرفوع"^٢.

- **عدم التمكن في الاسمية:** والمعطوف عليه لما كان ضميراً مستتراً وجَبَ أن يكون أضعف حالاً من الضمير المتصل فاحتاجوا إلى إظهاره بفضلة عن عامله حتى يعود إلى تمكنه؛ لأنَّه "محسوسٌ عندهم غير مؤثر في الحكم، ولا مُحدثٌ أثراً في اللفظ".^٣ وقد شبه سيبويه هذه الحالة بحالة «أن» المنسوبة مع معنوها بمصدر مؤول في قوله: قد علمتُ أن لا تقول فالفصل بـ«لا» كافٍ ليعود الفعل إلى أصلِ وَضْعِه وهو الرفع، فإنْ أخْرِجْتَ «لا» فَبَعْدَ الرُّفع^٤.

ثم أكثروا من الدلائل على ذلك مما جاء في القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿إِسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ﴾ البقرة:٣٥. وقوله تعالى: ﴿إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حِيثُ لَا تَرَوْنَهُمْ﴾ الأعراف:٢٧. فبنذلك يكون "التأكيد قد قوى حُكم الاسمية فيه".^٥

موجبات العطف ومرجحاته:

من المؤكَّد أنَّ تخفيفَ صِرامة القاعدة النحوية بما لا يؤثر على المعنى أو التركيب يمكنه أن يجعل بعض الإشكالات الإعرابية، وهذا ما جعلهم يستحسنون الفصل بطول الكلام إذا كان له أثر دلالي يقوي الفصل بين المتعاطفين كالتالي:

- **إطالة الكلام:** إنَّ العطفَ على الضمير المتصل المرفوع دون مؤكَّد يجعل المتعاطفين يشتراكان بعامل واحد لذلك كان الفصل بينهما، بلا أو بشبه الجملة أو بشيءٍ يطول به الكلام، يجعلُ العطفَ أمنَّ؛ لأسبابٍ منها:

١- أن يطول الكلام بشبه الجملة تأكيداً له. والمقصود بالطول القائم مقام التأكيد، كما يقول ابن عصفور، هو أنْ يقع قبل حرف العطف والمعطوف معمولٌ للعامل في الضمير

^١ - بنظر: ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي، ج ١/٢٠٠.

^٢ - ابن الدهان، الغرَّة في شرح اللَّمع، ج ٢/٩٥٧.

^٣ - ابن جي، الخصائص، ج ٣/٣٠.

^٤ - بنظر: سيبويه، الكتاب، ج ٢/٣٧٨.

^٥ - ابن الدهان، الغرَّة في شرح اللَّمع، ج ٢/٩٥٨.

المعطوف عليه، وبذلك يصبح طول الكلام عوضاً من ذكر المعطوف عليه.^١ واستدلوا بقوله تعالى: **﴿هُوَ الَّذِي يُصْلِي عَلَيْكُمْ وَمِلَائِكَتُهُ لِيُخْرِجَكُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَكَانَ بِالْمُؤْمِنِينَ رَحِيمًا﴾** (الأحزاب: ٤٣). فلما طال الكلام بشبه الجملة «عليكم» اشتغل العامل به، فحسن العطف عليه.

٢- أن يطول الكلام بلا ويسبق بالعائد. ومثاله قوله تعالى: **﴿سَيَقُولُ الَّذِينَ أَشْرَكُوا لَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا أَشْرَكُنَا وَلَا آبَاؤُنَا﴾** (الأنعام: ١٤٨). حيث عطف «آباؤنا» على الضمير في «أشركنا» "ولا تأكيد هناك، ولا فصل، ولا شيء أكثر من طول الكلام بقوله «ولا» مع أن الطول بعد الواو، وإنما المُراعي أن يكون الطول قبل حرف العطف.^٢ ويلاحظ من سياق الآية أمور: الأمر الأول أن التأكيد يفترض به أن يكون من جملة المعطوف عليه لا من جملة المعطوف. والثاني يجب لا يفصل بين حرف العطف وبين المعطوف.^٣ والثالث أن «لا» جاءت تأكيداً لمعنى النفي في «ما». أما الأمر الرابع فهو أن العطف مقوى بذكر الضمير في سياق الآية. وهذه الأمور هي التي رجحت الرفع بالعطف على الضمير.

٣- أن يطول الكلام بالفعل وغيره تأكيداً؛ كقوله تعالى **﴿وَأَوْحِيَ إِلَيْهِ هَذَا الْقُرْآنُ لِأَنْدِرْكُمْ بِهِ وَمَنْ بَلَغَ﴾** (الأنعام: ١٩).

٤- أن يعني طول الكلام المعنى. ويوضح هذا من الفصل لإشغال العامل به؛ إذ لو عدنا إلى آية الأحزاب لوجدنا أنه يستحيل أن تكون الصلاة واحدة من الله تعالى ومن ملائكته، لأنها من الله رحمة، ومن الملائكة دعاء فجاء الفصل ليزيد التركيب بلاغة وإيقافاً لهذا المعنى، والدليل على هذا أنهم لم يقدروا كعادتهم: والملائكة يصلون.^٤

- **الأئمَّةُ المَرْوِيُّونَ**: سعي النحاة لحماية شاهدهم بإثبات روایته، وقد رأى بعضُهم أن التشدد هنا في العطف دفعهم في أحيان كثيرة لإدخاله في باب الضرورة الشعرية، في وقت لا حاجة لذلك طالما أنه مسموع عن العرب. قال ابن مالك: "وأحسن ما استشهد به على هذا قول"

^١ - ينظر: ابن عصفور، *شرح جمل الزجاجي*، ج ١/١٩٩ - ٢٠٠.

^٢ - ابن باشاذ، *شرح المقدمة المحسنة*، ج ١/٢٢٤.

^٣ - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، المقتضى في شرح الإيضاح، ج ٢/٩٥٨.

^٤ - ينظر: السمين الحلبي، الدر المصور في علوم الكتاب المكتوب، ج ٤/٥٦٨.

^٥ - ينظر: أبو حيان الأنطاكسي، *تفسير البحر المحيط*، ج ١/٥٦٠.

عمر(رضي): و كنتُ وجارٌ لي من الأنصارِ، و قول علي (رضي): كنتُ أسعُ رسول الله (صلي) يقول: كنتُ وأبو بكرٍ و عمرُ، و فعلتُ وأبو بكر و عمرُ، و انطلقتُ وأبو بكر و عمرُ " .^١

٢. حالة العطف على الموضع:

ذكر البحث ثلاثة شروط للعطف، هي: فصاحة التركيب، وأصالة الموضع، ووجود طالب المحل. وسنرى هنا كيف وظفوها في الترجيح انطلاقاً من قوله تعالى: ﴿وَأَذَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحِجَّةِ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ يُرِيهُ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ فَإِنْ تَبِعُمْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَإِنْ تَوَلَّمُمْ فَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجَزِي اللَّهِ وَبِشَّرُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِعِذَابِ أَلِيمٍ﴾ (التوبه: ٣). فقراءة المصحف برفع «رسوله» على أنه مبتدأ حذف خيره، والتقدير: ورسوله بريء كذلك. وقرأ بعضهم بالنصب كابن أبي إسحاق وعيسي بن عمر. «أَنَّ اللَّهَ» مجرور بالباء، ومن قرأ: إِنَّ اللَّهَ، قدره: قال إِنَّ اللَّهَ.^٢ بعضهم قرر: وحقّ رسوله، فجر «رسوله» باللواء، واحتاج بتحقق شرطيها: «الآ تدخل إلا على مُظہر، ولا تعلق إلا بمحنوف»^٣. ويلاحظ أن ابن الأباري رجح القسم فقال: «الجر فيه على القسم، ولا يجوز أن يكون على العطف لاستحالة المعنى»^٤. وفي مكان آخر رجح الوجه الأول فقال: «فاستغنى بذكر خير الأول عن ذكر خير الثاني»^٥.

أ. فرضيات النحاة في حال العطف على الموضع:

الفرضية الأولى: رفع «رسوله» عطفاً على المرفوع بالفاعلية في «بريء»^٦. وجاز دون الفصل بالضمير المؤكّد لأنّه فصل بتفاصيل، يقوم مقام التوكيد، وهو الجار والمجرور، كما حسّن هذا لطول الكلام.^٧ وقد مرّ تعليلاً لهذا.

^١ - ابن مالك، شرح التسهيل، ج ٣٧٤/٣.

^٢ - ينظر: ابن الأباري، البيان في غريب إعراب القرآن، ج ١/٣٩٤، و إعراب القرآن للنحاس، ج ٢/٢٠٢.

^٣ - الرمخنثري، تفسير الكشاف عن حقائق التزييل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ص ٤٢٣ ..

^٤ - ابن هشام، مغني الليب عن كتب الأعاريض، ص ٤٧٣.

^٥ - ابن الأباري، مشور الفوائد، ص ٧٤.

^٦ - ابن الأباري، الإنصال في مسائل الخلاف بين البصريين والковفيين، ص ٨٤.

^٧ - السمين الحلبي، الدر المصنون في علوم الكتاب المكنون، ج ٦/٧.

^٨ - ينظر: أبو جعفر النحاس، إعراب القرآن، ج ٢/٢٠٢، والبيان في غريب إعراب القرآن، ج ١/٣٩٤.

الفرضية الثانية: رفع «رسوله» عطفاً على موضع أنَّ واسمها وخبرها؛ لأنَّها في تأويل المصدر، لكن معنى «أنَّ» متعدد بخلاف «إنَّ» المكسورة التي لا تدل على غير التأكيد، ولا يغير دخولها معنى الابتداء. وبالمصدرية خسرَ الاسمُ معنى الابتداء وحكمه. قال ابنُ عطية: "لا موضعَ لِمَا دَخَلَتْ عَلَيْهِ" «أنَّ»؛ إذْ هو معرَبٌ، قد ظهرَ فيه عملُ العامل، ولأنَّه لا فرقَ بين «أنَّ» وبين «ليتَ» و«لعلَّ» والإجماعُ أنَّ لا موضعَ لِمَا دَخَلَتْ عَلَيْهِ هذه".^٢

ب. موجب العطف وترجيحه بالاستقراء:

يبدو أنَّ موجب المشاهدة قد يعزز ترجيح إعمال العطف في قوله تعالى: «أَنَّ اللَّهَ بِرِيءٍ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولِهِ» ويقويه ما آتوا إليه خلال استقراء الأدلة:

- المشاهدة بين «أنَّ وإنَّ»: شابه التحَاة بين «أنَّ» المفتوحة و«إنَّ» المكسورة؛ فهما من مواضع الابتداء وإنَّ لم تصرف «أنَّ» الكلام إلى الابتداء كما تفعل المكسورة، وهو من مواضع التحقيق والاعتلاء، وتتناظران في التركيب إذ نقول: علمتُ لزيدَ أَفْضَلُ مِنْكَ، كما نقول: علمتُ أَنَّ زيداً أَفْضَلُ مِنْكَ، فوجهُ المشاهدة بينهما لفظاً ومعنى وعملاً. وقواء ابنُ الحاجب بتساوي الحُكمَينِ، قال: ألا ترى أَنَّ «علمَ» لا تدخل إلا على المبتدأ أو الخبر، يدلُّ على ذلك وجوبُ الكسر في قوله: علمتُ إِنَّ زيداً لقائمٍ. وإنما انتصب ما بعدها توفيرًا لِمَا تقتضيه «علمت» من معنى المفهولة. وإذا تحقق أنها في حكم المكسورة جاز العطف على موضعها إجراءً لها بجرى المكسورة^٣. ويعزز صحة المشاهدة مَنْ فرقَ بينهما قوله تعالى: «وَإِنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا» (الجن: ١٨). وقوله تعالى: «إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ» (الأنبياء: ٩٢). فجاز أنْ تُعطَفَ جملة «وَأَنَا رَبُّكُمْ» المؤلفة من المبتدأ والخبر على «إنَّ واسمها» لأنَّ فيها معنى اللام قياساً على أنَّ، قالوا: والمعنى: لأنَّ المساجد لله، ولأنَّ هذه أمتكم أمة واحدة فـ"يُحملُ على معنى ما يُؤَوِّلُ إِلَيْهِ عَاقِبَةُ الْأَمْرِ". ويُصرَفُ إلى المصدرية، فيزولُ بذلك معنى الابتداء ويصبحُ العطف.

١ - ابن الأباري، البيان في غريب إعراب القرآن، ج ١/ ٣٩٤.

٢ - ابن عطية، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ج ٤/ ٢٥٩.

٣ - ينظر: ابن جني، التبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة، ص ٣٠.

٤ - ينظر: ابن الحاجب، أمالى ابن الحاجب، ج ١/ ١٨٣.

٥ - ينظر: أبو على الفارسي، المسائل المشكلة (البغداديات)، ص ٥٩، والكتاب لسيبوه، ج ٣/ ١٢٧.

- استقراء الأدلة: اتفق النحاة على العطف على موضع اسم «إن» المكسورة لتحقّق الشروط، وأنّوا بشواهد كثيرة منها قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِئُونَ وَالنَّصَارَى مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَعَمِلَ صَالِحًا فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزُنُونَ﴾ (المائدة: ٦٩)، حيث ارتفع «الصابئون» عطفاً على موضع «الذين»، وقد صرّفت «إن» الكلام إلى معنى الابتداء، لأنّ موضعه الرفع. وحجّتهم أنّ عمل «إن» النصب، وهو عمل ضعيف بدليل أنّه لا يتعدى إلا إلى اسمها. ولو نصب عطفاً على اللفظ لكان أقوى، بدليل قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالنَّصَارَى وَالصَّابِئِينَ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ﴾ (البقرة: ٦٢). فانتصب «الصابئين» عطفاً على اسم إن، وسياق الآية لم يتغيّر، كما أنّه لم يتغير في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِئِينَ وَالنَّصَارَى وَالْمَجُوسَ﴾ (الحج: ١٧).

٣- حالة العطف على التوهّم:

المقصود بهذا العطف هو توهّم عاملٍ مُضمرٍ تُبيّن عليه حالة المعطوف، ولا يُشترطُ في المعطوف أنْ يُخصّص بالواو من بين حروف العطف، كما لا يُشترط فيه أن يكون عطف جملة على مفرد، أو مفرد على جملة، أو مفرد على مفرد، أو جملة على جملة. والشاهد على هذه الحالة من العطف قول زهير بن أبي سلمى^٢:

بدا لي أني لست مدرك ما مضى... ولا سابق شيئاً، إذا كان جائيا

موضع الشاهد في عطف «سابق» على توهّم حرف الجر في حمير ليس «مدرك»، والتقدير: لست بمدرك ولا سابق كما روی «ولا سابق شيئاً». أما رواية النصب في ديوانه «ولا سابق شيئاً»، «ولا سابق شيء» فلا شاهد عليها.

أ. تحريجات النحاة حالة العطف على التوهّم:

١- بنظر: مجبي بن زياد الفراء، معاني القرآن، ج ١/ ٣١٠-٣١١.

٢- ينسب البيت لزهير ولصرمة الأنصارى معاً: بنظر: الكتاب لسيبوه ج ١/ ١٦٥-٣٠٦، وشرح أبيات سيبوه لأبي محمد السيرازي

ج ١/ ١٨٧-١٨٨. وينسب لابن رواحة الأنصارى في ديوانه، ص ١٦٦ و ١٩٠. ورواية ديوانه بشرح ثعلب «ولا سابق شيء»، ص ٢٠٨

ورواية ديوانه بشرح الأعلم الشنتمري «ولا سابق شيئاً»، ص ١٦٩. ولا شاهد على هاتين الروايتين.

- كثرة استعماله في نظمهم ونشرهم: إنَّ كثرةَ ورودِ الشيءِ عند النُّحَاةِ يجعلُ له شأنًا لا يُعطى لغيره؛ فحالةُ العطف هذه جَرَتْ في نظمهم كما كانت تجري في نثرهم، وفي الحالين جعلوا: "الكلامُ على شيءٍ يقعُ هنا كثيراً". فكأنَّ كثرةَ استعمالِ الباءِ في خبرِ «ليس» وخبرِ «ما» يدفعُهم للتخفيف بالحذف. وبذلك يمكن أن تُخفي خبر «سابق» بالعطف على تقدير وجودها وإنْ لم تكن موجودةً.^١

- تزيل المعدوم مترلةً الموجود وبالعكس: ورأى بعض النُّحَاةِ أن الغاية من العطف على التوهم يجب ألا تتخطي إيضاح المعنى من الكلام، أو بيان القصد من الإعراب في حال التباسه. فالنُّحَاةُ قد يُزلون الموجودَ مترلةً المعدومَ كما في إسقاط الفاءِ في قوله تعالى: ﴿لَوْلَا أَخْرَتَنِي إِلَى أَجَلٍ قَرِيبٍ فَأَصَدَّقَ وَأَكْنُ من الصَّالِحِين﴾ (النافعون: ١٠) ويُزلون المعدومَ مترلةً الموجودَ على نية وجوده كما الحال عليه في التوهم. ولهذا قال الزركشي: "ليس المراد بالتوهم الغلط بل تزيل الموجود منه مترلةً المعدوم، كالفاءِ في قوله تعالى: فأَصَدَّقَ، لِيُبَيِّنَ عَلَى ذَلِكَ مَا يُؤْصَدُ مِنِ الإِعْرَابِ".^٢

- أثر النية والقصد في بناء قاعدة التوهم: وصفَ سيبويه لغة العطف على التوهم باللغة الرديئة، وضربَ عليها مثلاً بيت زهير، مستعملاً لفظ الغلط بدلاً من لفظ التوهم. لكنه في مكان آخر كان يسعى لأن يثبت أصالة الشاهد بالبرهان على صحته بالأدلة العقلية، فاستطاع أن يشبه حالة العطف على التوهم بحالة تأويل المصدر من الفعل في النية حين يقول: لا تأني ولا تخدبني، فتوهم منه المصدر، نحو: لا يكون منك إتيانٌ فحدث، بشرط ألا يتغير المعنى فحقيقة النية وقصد المتكلم من أهم فرائين السياق في بناء قاعدة التوهم كما يقول سيبويه في بيت زهير: "لَا كَانَ الْأُولُّ تُسْتَعْمَلُ فِيهِ الْبَاءُ وَلَا تَغْيِيرُ الْمَعْنَى، وَكَانَتْ مَا يَلْزَمُ الْأُولُّ نَوْوَهَا فِي الْحُرْفِ الْآخِرِ، حَتَّى كَانُوهُمْ قَدْ تَكَلَّمُوا هَا فِي الْأُولُّ". أدرك أبو علي الفارسي (٣٧٧هـ) أنَّ سيبويه لم يُرد مصطلح الغلط بمعناه الحقيقي بدليل أنه كان يقارن بينه وبين المصدر قال: "وَكَانَ سَبِيُّوْهَ أَرَادَ بِتَمْثِيلِهِ ذَلِكَ بِهَذِهِ الْأَيْبَاتِ الَّتِي يَنْشَدُهَا فِي غَيْرِ هَذَا الْمَوْضِعِ عَلَى جَهَةِ الْعَطْفِ، أَنَّهُ إِذَا جَازَ مِثْلُ هَذَا مِمَّا هُوَ كَالْعَطْفِ، فَمَا يَكُونُ فِيهِ الْفَعْلُ دَالًا عَلَى الْمَصْدِرِ أَجْوَزُ، هَذَا وَجْهُ التَّشْبِيهِ عَنْدِي". ونقل ابن جين عن النُّحَاةِ أَنَّهُمْ كَانُوا يَسْمُّونَ هَذَا النَّوْعَ مِنِ الْعَطْفِ بِالْعَطْفِ،

^١ - سيبويه، الكتاب، ج ١/٣٠٦.

^٢ - ابن بعشن، شرح المفصل للزمخشري، ج ١/٤٤٨.

^٣ - بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٤/٩٨.

^٤ - بنظر: سيبويه، الكتاب، ج ٤/١٦٠؛ ج ٣/٢٨-٢٩.

^٥ - أبو علي الفارسي، التعليقة على كتاب سيبويه، ج ٢/١٥٢.

لکنه في حقيقة الأمر كان يؤكد الأثر الذي يتركه غياب القاعدة النحوية على تعدد الإعراب قال "دخل هذا النحو في كلامهم؛ لأنهم ليست لهم أصول يراجعونها، ولا قوانين يعتزمون بها، وإنما هم بحسب طباعهم على ما ينطقون به، فربما استهواهم الشيء فراغوا به عن القصد".^١

ب. ترجيح رواية الأصل:

هنا تتقىم رواية الأصل بالنصب على غيرها من الروايات سنداً قوياً في الترجح، وذلك بالمرجحات الآتية:

- تقديم المثبت على المنشول: فالمעהود في الرواية ألا تُعنِّي إلا على موافقة أهل العلم "لأن شعار الرواية فيها الدقة والضبط والإتقان... ومن ثم كانت في نظرهم مصدرأً لتعميد القواعد، وبناء الأساليب، وتصحيح الكلام، بغض النظر عن موافقتها للمقاييس المأخذة أو عدم موافقتها، لأنها في ذاهنها يجب أن تشتمل منها المقاييس وتستمد الأصول".^٢

وشاهد زهير منقول بروايات متناقضة، وما قام منها على تورّهم الباء في «مُدرك» أشتهر بين النحاة، ورب مشهور لا أصل له ولا حجّة فيه إلا ما نهض عليه دليل صالحٌ معتبرٌ، وفي هذا ما يقوّي ترجح المثبت في رواية الديوان.

فإذا علمنا أن خلاف النحاة هو في إثبات الروايات ونفيها، وأن هذا البيت وأشباهه يندرج ضمن الأشعار النادرة إضافة إلى أن ما ذُكر في شأن العطف هذا لا يتعدى بضعة أبيات لا تُعني ولا تُشبع، سلّمنا بأن رواية الأصل هي الأرجح. وما يعزز هذا الموقف أن جهود الباحثين في موضوع الرواية خلّصت إلى احتمال أن تكون هذه الشواهد موضوعة على ما هي عليه؛ لقوية وجه نحوه، أو قاعدة من قواعد النحو عن حسنٍ نسبيٍّ، أو أن يكون موضوعاً قصدًا بهدف بيان مجرى النصوص إذا وقعت ذلك الموقف، أو نصرة للرأي مع معرفة وجه الحق فيها.

- فوات الحكم بقوات العلة: وجود أثر العامل المحنوف دليل على وجوده، وتقديره معبقاء عمله مثبتٌ واضح عند النحاة، إلا أن العطف هنا ملتبسٌ بين العطف على الموضع والعطف على التوهم، فالفرق بينهما من جهة العامل "أن العامل في العطف على الموضع موجود دون مؤثره، والعامل في

^١ - ابن حني، *الخصائص*، ج ٣/٢٧٣.

^٢ - عبد العال مكرم، أثر القراءات القرآنية في الدراسات النحوية، ص ٥٧.

^٣ - بنظر: محمد عبد، الاستشهاد والاحتجاج في اللغة رواية اللغة والاحتجاج بما في ضوء علم اللغة الحديث، ص ٥٨.

العطف على التوهم مفقود وأثره موجود^١. والحججة لمن عطف على التوهم في بيت زهير أنَّ العامل فيه، وهو الباء، مفقود، لكنَّ أثره مفقود أيضاً. وهذا يؤدي إلى زوال الحكم لزوال العلة. وقد يقال لذلك: إنَّ "الباء مفقودة وأثرها موجود" ولكنَّ أثرها إنما ظهر في المعطوف لا في المعطوف عليه^٢. فيرد الساعم بأنَّ الباء تأتي للتقوية والتوكيد، وقد سبقها ما يوحى به في «أنَّ» ولا معنى لتقديرها في المعطوف طالما أنَّ حرف العطف الواو يقوم مقام العامل. وقد يستشهد بقول أمِّي القيس^٣:

فَظَلَّ طُهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ ... صَفِيفٌ شَوَاءٌ أَوْ قَدِيرٌ مُعَجَّلٌ

حيث جرُّ «قدير» على توهم إضافة اسم الفاعل «منضج» إلى معنوله «صفيف». كأنَّه قال: منضج صفيف شواء أو منضج قدير، فيردُّ بأنَّ العامل «منضج» موجود، بينما كان هناك مفقوداً. لهذا قالوا إنه أولَّ بما لا يُلتفتُ إليه ولا يُقاسُ عليه. فإذا كان كذلك، فلا يجوزُ الاحتياج بما رَوَوهُ، مع فلتته في الاستعمال، وبُعدِه عن القياس، على ما وَقَعَ فيه الخلاف^٤.

- موافقة العُرُوف اللغوي: إذا خرجَ النحاة شاهداً شعرياً ما خالفَ العُرُوف النحوِيَّ وقواعد النحوَة فلا يفترضُ أنْ يقاسَ عليه. أو أنْ يجري في كلِّ حالٍ وموضعٍ لأننا وجدنا النحاة يتلقون على أنَّ الحمل على التوهم، ما وُجِدَ مَحْمِلٌ صَحِيحٌ، بعيدٌ من الحكمة^٥. ودلائل ذلك كثيرة، منها: أنَّ التكليف في الإضمار والتقدير يَتَبَعُ بالشاهد الشعري عن الغاية منه، بدليل أنهم وضعوا القاعدة النحوِيَّة وأبتوها انطلاقاً من الشواهد، وليس العكس. كما أنَّ اللجوء إلى هُوَي التأويل في الشاهد يُذهبُ معناه عن الصواب، بدليل أنَّ الرواية الأصل أنت بالنصب فدفعت بهذا الوهم والظن. فإذا كانت زيادة الباء كثيرة ومطردة في هذا الشأن فالزيادة فيها للضرورة، ولا يستحسن أنْ يخرجَ الشاهد عليها للضرورة وهي زائدة إنْ لم تكنْ لدينا مندوبةً من ذلك.

- وحدة النَّسْق: كما أنَّ السياق في شاهد زهير يقتضي ترجيح رواية النصب. ويقويه التدرجُ في القول والمعنى؛ لأنَّه إذا لم يُدرك الماضي لأنَّه مضى، فهو لن يُسبق ما هو مُقدَّر في المستقبل. فكلاهما

^١ - أبو حيان الأنطليسي، *تفسير البحر المحيط*، ج ٨/٢٧١.

^٢ - السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج ١٠/٣٤٥.

^٣ - أمِّي القيس، *ديوان أمِّي القيس برواية الأصمعي*، ص ٢٢.

^٤ - ينظر: السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج ١٠/٣٤٦.

^٥ - ابن الأباري، *الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والковفيين*، ص ١٦٢.

^٦ - ينظر: ابن الأباري، *أسرار العربية*، ص ٩٦.

^٧ - رضي الدين الأسترابادي، *شرح شافية ابن الحاجب*، ج ١/٣٠.

يؤكّد رأيًّا تحول إلى حقيقة هي: عجز البشر أمام الزمن، بدليل أن الضمير المستتر في اسم الفاعل يعود على الشاعر لشخصيه، وأن الإدراك هنا يعني السبق. وهذا أحسن للصناعة من تقدير الجرّ.
ولعلّ مثله في المعنى قوله تعالى: **﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَعَلِيٍّ أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ﴾*** أسباب السماوات فأطلَعَ إلى إلهِ موسى^١ غافر١٣٦-٣٧ " فرأيا عاصم في رواية حفص فأطلَعَ نصباً، وفراً الباقيون وأبو بكر عن عاصم فأطلَعَ رفعاً ". لذلك نظر المفسرون والباحثة إلى المعنى الظاهر من النسق، وما أوحت به «لعل»، وقالوا: من فرأيا بالرفع يرده على قوله «أبلغ»، ومن جعله جواباً لـ«العلى» نصبه^٢. فلو جرى الحكم على أرجح القراءات على ما يظهر من «عطف لفظ على لفظ ليكون الكلام على وجه واحد». لكن ذلك أوضح، لسبعين:

١- السبب الأول: أن المعنى من سياق الآية الكريمة هو الترجي، وهذا ما أفاده معنى «العلى». وبذلك يكون توقي الأمرتين هو الأفضل من توقي أحد هما؛ فيترجح الرفع لهذا.

٢- السبب الثاني: كي يجري الكلام على نسق واحد، ويكون التقدير: «لعلني أبلغ فأطلَعْ ». ميزان الفصاحة: ثم إن القاعدة النحوية لا تنظر إلى اختلاف الرواية إلا من الجهة التي تتوافق مع الأصول النحوية، أو من الجهة التي تتوافق مع كلام العرب الفصحاء. فلما كثُرت الروايات عادوا إلى رواية الأصل، وعللوا عملهم هذا بأنّ الأعراب؛ " يُشدُّ بعضُهم شعرَ بعضٍ، ولا يتكلّم على مقتضى، وكلّ يتكلّم على مقتضى سجيته التي فطرَ عليها، ومن هنا تكثُرت الروايات في بعض الأبيات ". فإذا لم يوضع الشاهد موضعه في ميزان الفصاحة، أو لم يُقابل بما يعتدّ بكلامه، لم يدرج كشاهد على قواعدهم الأصول، ونحن نعلم أن الفصحاء " أساس القواعد، فإنّ جانبهم مصونٌ، لا يصحُّ وصفُ بالخطأ ". لذلك تضعفُ الروايات المتعددة إذا خالفت الأصل، ويُقدمُ الأقوى في الفصاحة على الأكثرين والأشياع.

^١ - ابن مجاهد، كتاب السبعة في القراءات، ص ٥٧٠. وإعراب القراءات السبع وعللها لابن خالويه، ص ٢٧١.

^٢ - مجبي بن زياد الفراء، معاني القرآن، ج ٣/٩.

^٣ - ابن خالويه، الحجة في القراءات السبع، ص ٣٤٧.

^٤ - ينظر: محمد بن أحمد الأزهري، معاني القراءات، ج ٢/٣٤٦-٣٤٧.

^٥ - ينظر: الحسن بن محمد القمي، تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج ٦/٣٦.

^٦ - ابن هشام، تخلص الشواهد وتلخيص الفوائد، ص ٤٨٤-٤٨٥.

^٧ - محمد عبد، الاستشهاد والاحتجاج في اللغة، ص ٥٧.

خاتمة البحث ونتائجـه:

قد يختلف النحاة العرب القدماء في مسألة الإعراب، ولكن تبادر آرائهم بنشاء، لا شك، من التقدير الخاطئ للمعنى، فإذا ما استطاع النحوي الوقوف على المعنى الصحيح أمكن له في كثير من الأحيان أن يُرجح بشكلٍ صحيح وهنا تكمن أهمية توظيف الترجيح في مسائل النحو.

في الحقيقة، إن هذا الاختلاف والتعدد أتى من يسمى بالجواز النحوي، ولكنه لم يصل إلى حد التتكلف في صناعة الإعراب، فيذهب بدرجات الفصاحة، أو يهمل الأصول النحوية، أو يترك ما جرت عليه الأعراف اللغوية. هذه هي أساليب النحاة العرب التي اعتمدواها في الترجيح، ترجيح يكمل له أئمة النحو ما يبحثون عنه من المعاني الدقيقة للنحو وأحكامه، ضمن مستويات النص اللغوية وسياقه الدلالي. لقد استعرضناها البحث باختصار، ولكنه لم يوفّها حقّها، لذا كان من الضروري أن نذكر أهم ما توصل إليه:

- ١- الترجيح النحوي في لغتنا ظاهرة أفرزها ظواهر أخرى كظاهرة الجواز، والاقتضاء، وتعدد الإعراب.
- ٢- أراد النحاة من خلال الترجيح أن يوحّدوا الإعراب تفادياً من أن تتعدد المعاني وتختلف التفاسير خاصةً في تفسير القرآن، وتفسير الشواهد الأصول عندهم.
- ٣- للترجح قيمةٌ لغوية مهدّف إلى توسيع معانٍ النص، وقيمة معرفية تسعى لإغناء ثقافة القراء، وقيمة نحوية تتجلّى في تصويب آراء النحاة، وهذه القيمة تتعرّز في توحيدها وجوه الخلاف، وحصدّها وجوه الجواز.
- ٤- اعتمد النحاة في تقوية الراجح على: قواعد النحو وأصوله المعروفة، والأدلة العقلية والنقلية، والشواهد الشعرية والنشرية، ومتطلبات السياق، وموجات التعليل، وقرائن الترجح الأخرى.
- ٥- تعد الرواية الأصل للشاهد الشعري أساسَ الترجيح، أمّا اعتماد بعض النحاة على الروايات المتعددة له فيعود إلى حملة من الأسباب، أهمّها اختلاف طبائع العرب في إنشاد الشعر، وتعدد هاجفهم.
- ٦- أراد النحاة أن يثبتوا صحة الشاهد الشعري كيّفما جاء، ويُحکِّموا له قواعده النحوية المناسبة.
- ٧- يبدو أن اجتهادهم في تأسيس قواعد نحوية جديدة أدخل بعض الأشعار في باب الضرورة الشعرية.
- ٨- للنّية والقصد دورٌ كبير في بناء قواعد التوهم.

٩- تظاهر لدى النّحَاة لغةً أدبيةً ذوقية، الهدف منها تعزيز الرأي الآخر إنْ كان صائباً، وتوجيهه إنْ كان خطأً.

وإنطلاقاً من أهمية هذا الموضوع، قرأتُ لو كان لدى متسع من الكلام في هذا المقال للحديث عن مسائل الترجح رغم مسالكه الصعبة، وطراوئه الغامضة، وكثرة أوجه الإعراب فيه. وكم كنت أتمنى في الوقت ذاته لو يتواتر فيه الباحثون في مجال الدراسات اللغوية، لما له منفائدة عظيمة بتجنبهم خطأ الحكم في الإعراب، وتوجيههم نحو الدقة في تحديد الأصول التي ارتكز عليها النّحَاة القدماء في الترجح، وتقليل المساحة الافتراضية لتعدد الآراء النحوية من خلال قولنا يجوز كذا ولا يجوز. لكنني لا أتوقع أنْ أراه على صورته الحسنة تلك إلا إذا استعدوا له غير استعداد، وصاغوا آلياته انطلاقاً من تعاضد علوم العربية مع علوم القرآن لتفسير دقائق النص اللغوي.

قائمة المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم
٢. الأهرري، محمد بن أحمد، *قذيب اللغة*، تج: محمد مرعب، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١.
٣. الأهرري، محمد بن أحمد، *معاني القراءات*، تج: د. عبد درويش؛ د. عرض الفوزي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣.
٤. الأستراباذى، رضى الدين، *شرح شافية ابن الحاجب*، تج: أ. محمد الحسن؛ أ. محمد الرفاف؛ أ. محمد عبد الحميد، د. ط، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.
٥. الأندلسي، أبو حبان محمد بن يوسف، *تفسير البحر المحيط*، تج: عادل عبد الموجود؛ علي معرض، شاركتهما: د. زكريا التوفيق؛ د. أحمد الجمل، وقرؤته: أ. د. عبد الحي الفرماوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب، ١٩٩٣.
٦. ابن أبي الحميد، عبد الحميد بن هبة الله الحسيني، *شرح فتح البلاغة*، تج: محمد إبراهيم، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٧.
٧. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، *أسرار العربية*، تج: محمد حسين شمس الدين، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧.
٨. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، *الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والковفيين*، تج: د. حوردة مبروك، راجعه: د. رمضان عبد النواب، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الحاخنجي ، ٢٠٠٢ .
٩. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، *البيان في غريب إعراب القرآن*، تج: د. طه عبد الحميد طه، راجعه: مصطفى السقا، د. ط، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٠ .
١٠. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، *متشور الفوائد*، تج: د. حاتم الضامن، الطبعة الأولى، بيروت: دار الرائد

العربي ، ١٩٩٠ .

١١. ابن باشاذ، ظاهر بن أحمد، شرح المقدمة المختسية، تج: خالد عبد الكريم، الطبعة الأولى، الكويت: المطبعة العصرية، ١٩٧٧.
١٢. ابن الجوزي، شمس الدين، غاية النهاية في طبقات القراء، عي بتحقيقها المستشار فان: جوهر لف. بر جستن اسر أونتو بريزيل؛ وصححها على الصباع، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦.
١٣. ابن حني، التبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة، تج: د. سيدة عبد العال، د. غربيد عبد العاطي، إشراف ومراجعة: د. حسين نصار، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الكتب القومية، ٢٠١٠.
١٤. ابن حني، أبو الفتح عنمان، الخصائص، تج: محمد النجار، الطبعة الثانية، القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٥٢.
١٥. ابن حني، أبو الفتح عنمان، اللّمع في العربية، تج: د. سعيد أبو معلى، الطبعة الأولى، عمان: دار مجلداوي، ١٩٨٨.
١٦. ابن الحاجب، أبو عمرو عنمان، أمالي ابن الحاجب، تج: فخر قداره، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجبل ودار عمار، ١٩٨٩.
١٧. ابن خالويه، الحسين بن أحمد، إعراب القراءات السبع وعللها، تج: د. عبد الرحمن العثيمين، الطبعة الأولى القاهرة: مكتبة الحاخنجي، ١٩٩٢.
١٨. ابن خالويه، الحسين بن أحمد، الحجة في القراءات السبع، تج: د. عبد العالك سالم مكرم، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الشروق، ١٩٧٩.
١٩. ابن الدهان، سعيد بن المبارك، الغرفة في شرح اللّمع (من أول باب إن وأخواتها إلى آخر باب العطف)، تج: د. فريد السليم، الطبعة الأولى، الرياض: دار التدميرية، ٢٠١١.
٢٠. ابن رواحة الأنصاري، عبد الله بن ثعلبة، ديوانه عبد الله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره، تج: د. وليد قصاب، الطبعة الأولى، الرياض: دار العلوم، ١٩٨١.
٢١. ابن زبالة، عبد الرحمن بن محمد، حجة القراءات، تج: سعيد الأفغاني، الطبعة الخامسة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٧.
٢٢. ابن سيده، علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، تج: د. عبد الحميد هنداري، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠.
٢٣. ابن عصفور الأشبيلي، علي بن مؤمن، شرح جمل الزجاجي، تج: فواز الشعار، إشراف: د. إميل بعقوب، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨.
٢٤. ابن عصفور الأشبيلي، علي بن مؤمن، ضرائر الشعر، تج: د. إبراهيم محمد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠.
٢٥. ابن عطية، أبو محمد عبد الحق الأندلسبي، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تج: الرحالة الفاروق؛ عبد الله الأنصاري؛ السعيد عبد العال إبراهيم؛ محمد العناني، الطبعة الثانية، دمشق: دار الخير، ٢٠٠٧.

- .٢٦. ابن فارس، أحمد بن فارس، **مقاييس اللغة**، تج: عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، الفاشرة: دار الفكر، ١٩٧٩.
- .٢٧. ابن مالك، جمال الدين الطائي، **شرح التسهيل**، تج: د.عبد الرحمن السيد؛ د.محمد المختارن، الطبعة الأولى الفاشرة: دار هجر، ١٩٩٠.
- .٢٨. ابن مجاهد، أحمد بن موسى النسبي، **كتاب السبعة في القراءات**، تج: د.شوفي ضيف، الطبعة الأولى، الفاشرة: دار المعارف، ١٩٧٢.
- .٢٩. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، تج: أمين عبد الوهاب؛ محمد العبيدي، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي؛ مؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٧.
- .٣٠. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، **تحلیص الشواهد وتلخیص الفوائد**، تج: د.مازن المبارك؛ د.محمد حمد الله راجعه: سعيد الأغفاني، الطبعة السادسة، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٥.
- .٣١. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، **مغنى الليب عن كتب الأغاريب**، تج: د.عباس الصالحي، الطبعة الأولى بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.
- .٣٢. ابن بعشن، أبو البقاء بعيش الموصلي، **شرح المفصل للزمخشري**، تج: د.إميل بعقوب، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١.
- .٣٣. امرأ القبس، **ديوان امرأ القبس بن حجر بن الحارث**، رواية الأصمي، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، الفاشرة: دار المعارف، ١٩٩٠.
- .٣٤. الجرجاني، عبد الفاهر، **درج الدرر في تفسير الآي والسور**، تج: وليد الحسين؛ إباد القبسى، الطبعة الأولى المدببة المتورة: دار الحكمة، ٢٠٠٨.
- .٣٥. الجرجاني، عبد الفاهر، **دلائل الإعجاز**، تج: د.محمد رضوان الداية؛ د.فائز الداية، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٧.
- .٣٦. الجرجاني، عبد الفاهر، **المقتضى في شرح الإيضاح**، تج: د.كاظم بحر المرجان، الطبعة الأولى، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.
- .٣٧. الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، تج: محمد باسل عيون السود، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩.
- .٣٨. جرير، **ديوان جرير بن عطية الخطفي**، بشرح محمد بن حبيب، تج: د.نعمان طه، الطبعة الثالثة، الفاشرة: دار المعارف، ١٩٨٦.
- .٣٩. الذهبي، محمد بن أحمد، **معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار**، تج: بنشار معروف ، شعب الأرناوطي صالح عباس، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨.
- .٤٠. الرازي، فخر الدين، **مفائق الغيب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر، ١٩٨١.
- .٤١. الزركشي، بدر الدين، **البرهان في علوم القرآن**، تج: د.يوسف المرعشلى؛ جمال الذهبي؛ إبراهيم الكردى الطبعة الأولى، بيروت: دار المعرفة، ١٩٩٠.

٤٢. الرمخنثري، حار الله، تفسير الكشاف عن حقائق التتريل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، اعني به وخرج أحاديه وعلق عليه: خليل شيخا، الطبعة الثالثة، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٩.
٤٣. زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى بشرح الأعلم الشنمرى، تج: د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠.
٤٤. زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى بشرح ثعلب، تج: د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، دمشق: مكتبة هارون الرشيد، ٢٠٠٨.
٤٥. السمين الحلبي، أحمد بن يوسف، الدر المصور في علوم الكتاب المكون، تج: د.أحمد الخراط، الطبعة الأولى دمشق: دار القلم، ١٩٨٧.
٤٦. سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تج: عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الماجني، ١٩٨٨.
٤٧. السيرافي، أبو محمد يوسف، شرح أبيات سيبويه، تج: د.محمد هاشم، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجليل، ١٩٩٦.
٤٨. السبوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تج: شعبـ الأرنـوـطـ، اعنيـ بهـ: مصطفـيـ مصطفـيـ، الطـبـعـةـ الأولىـ، بيـرـوـتـ: مؤـسـسـةـ الرـسـالـةـ، ٢٠٠٨ـ.
٤٩. السبوطي، جلال الدين، الأقرابـ فيـ أصولـ النـحوـ، ضـبـطـهـ وـعـلـقـ عـلـيـهـ: عـلـاءـ الدـينـ عـطـيـةـ، الطـبـعـةـ الثـانـيـةـ، دـمـشـقـ: دـارـ الـبـيرـوـنـيـ، ٢٠٠٦ـ.
٥٠. عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدمـ لهـ وـوـضـعـ هوـامـشـهـ وـفـهـارـسـهـ: دـ.ـفـاـزـ مـحـمـدـ، الطـبـعـةـ الثـانـيـةـ بـيـرـوـتـ: دـارـ الـكـتـابـ الـعـرـبـيـ، ١٩٩٦ـ.
٥١. عبد، محمد، الاستشهاد والاحتجاج في اللغة رواية اللغة والاحتجاج بما في ضوء علم اللغة الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨.
٥٢. الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد، التعليقـ علىـ كتابـ سـيـبـويـهـ، تـجـ: دـ.ـعـوـضـ الـفـوزـيـ، الطـبـعـةـ الأولىـ، القاهرة: دـارـ الـعـارـفـ، ١٩٩١ـ.
٥٣. الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد، المسائل المشكلة (البغداديات)، عـلـقـ عـلـيـهـ: دـ.ـبـجـيـ مـرـادـ، الطـبـعـةـ الأولىـ، بـيـرـوـتـ: دـارـ الـكـتـابـ الـعـلـمـيـ، ٢٠٠٣ـ.
٥٤. فاضل، محمد، التضمين الحوسي في القرآن الكريم، الطبعة الأولى، المدينة المنورة: دار الزمان، ٢٠٠٥ـ.
٥٥. الفراء، بجيـ بنـ زيـادـ، معـانـيـ الـقـرـآنـ، تـجـ: مـحـمـدـ النـجـارـ؛ـ أـخـدـ نـجـاـنـ، الطـبـعـةـ الثـالـثـةـ، بـيـرـوـتـ: عـالـمـ الـكـتـبـ، ١٩٨٣ـ.
٥٦. الفراء، بجيـ بنـ زيـادـ، المقصور والممدوـدـ، تـجـ: مـاجـدـ الذـهـيـ، الطـبـعـةـ الثـانـيـةـ، بـيـرـوـتـ: مؤـسـسـةـ الرـسـالـةـ، ١٩٨٨ـ.
٥٧. الفراهـيـديـ، الخـلـيلـ بـنـ أـحـمـدـ، كـتـابـ الـعـيـنـ، تـجـ: دـ.ـمـهـدـيـ مـخـزـومـيـ؛ـ دـ.ـإـبرـاهـيمـ السـامـرـائـيـ، الطـبـعـةـ الأولىـ، بـيـرـوـتـ: دـارـ الـهـلـالـ، دـ.ـتـ.
٥٨. الفـيـومـيـ، أـحـمـدـ بـنـ مـحـمـدـ، الـصـبـاحـ الـمـتـيـرـ فـيـ غـرـبـ الـشـرـحـ الـكـبـيرـ، تـجـ: دـ.ـعـبـدـ الـعـظـيمـ الشـنـاوـيـ، الطـبـعـةـ الثـانـيـةـ، بـيـرـوـتـ: دـارـ الـعـارـفـ، ١٩٧٧ـ.
٥٩. الـقـمـيـ، الـحـسـنـ بـنـ مـحـمـدـ، تـفـسـيرـ غـرـائبـ الـقـرـآنـ وـرـغـائبـ الـفـرقـانـ، ضـبـطـهـ وـخـرـجـ أحـادـيـهـ: زـكـرـيـاـ عـمـرـاتـ

- الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.
٦٠. الكرماني، أبو العلاء محمد بن أبي المحاسن، *مفاتيح الأغاني في القراءات والمعاني*، تج: عبد الكريم مدلج، الطبعة الأولى، بيروت: دار ابن حزم، ٢٠٠١.
٦١. الكفوري، أبو الياء أبو بوب بن موسى، *الكليليات* (معجم في المصطلحات والفرقون اللغوية)، تج: د. عدنان دروبيش؛ محمد المصري، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨.
٦٢. مسكن الدارمي، *ديوان شعر مسكن الدارمي*، تج: كاربن صادر، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٠.
٦٣. مطلوب، أحمد، *معجم المصطلحات البلاغية*، الطبعة الأولى، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣.
٦٤. مفني، خديجة، *الحمل على التقىض في الاستعمال العربي*، مجلة جامعة أم القرى بجدة المكرمة، العدد ٣٠، ٢٠٠٤، ص ٣٣٣ - ٣٩٤.
٦٥. مكرم، عبد العال، *أثر القراءات القرآنية في الدراسات النحوية*، الطبعة الأولى، الكويت: مؤسسة الصباح، ١٩٧٨.
٦٦. المناوي، محمد عبد الرؤوف، *التوقف على مهمات التعاريف*، تج: د. عبد الحميد حمدان، الطبعة الأولى القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٠.
٦٧. منبطه، ساسي، *العطف على المعنى أو على التوهم*، مجلة جامعة الزاوية بليبيا، العدد الثامن، ٢٠٠٦، ص ١٥-٣٤.
٦٨. الحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد، *إعراب القرآن*، تج: د. زهير زاهد، الطبعة الثانية، القاهرة: عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، ١٩٨٥.

ترجیح نحوی در مسائل مربوط به عطف

دکتر سامی عوض* و یوسف عبود**

چکیده:

نمودهای اختلاف آراء و تعلّد وجوه اعرابی در ایجاد پدیده ترجیح در نحو عربی مؤثر بوده است. منطق رایج میان نحویان نیز آن را تقویت نموده است که می گوید: گفته های نحوی آنها قواعد ثابت و تغییر ناپذیری نیستند و کلام در درجه نخست بر اساس سیاق و مقام خود است و یک مجموعه روابط لفظی و معنوی قوی که ابعاد دلالی آن را در صنعت نحوی اش ذوب می کند بر آن حاکم است.

این پژوهش با یک شکل جدید برخی از مسائل عطف که کتاب های نحویان دوره های قبل به آن پرداخته را با تمرکز بر انگیزه های نحویان از ترجیح بین وجوه محتمل ساختارهای عطف مورد بررسی قرار می دهد و نزدیکترین وجه به شکل درست را به دون آسیب رساندن به معنی یا اخلال در معیارهای احکام نحو، قواعد و فصاحت آن را برمی گزیند.

این پژوهش دارای دو بخش است: بخش گرایش توصیفی که اصطلاح ترجیح در چارچوب لغوی و اصطلاحی آنرا توضیح داده و واژه های آن را در کتاب های نحویان قدیم بیان کرده است. و بخش گرایش تطبیقی که مسائل مشکل عطف را مفصل توضیح داده و وجوه اعرابی که در آن گفته شده را با بیان دلایل و شواهدی که در برهان و احتجاج به آن ساخته شده را بیان کرده است و نظری را که مناسب با معنی و قصد دانسته را ترجیح داده است. نتایجی که پژوهش به آن رسیده اهمیت به کارگیری ترجیح نحوی در مسائل نحو که دارای ویژگی اختلاف است و ضرورت مراعات سطوح لغوی متن و ساختار دلالی آن را نشان می دهد. کلید واژه ها: ترجیح، اعتراض، ترجیح دهنده.

* استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه، تلفن (نویسنده مسؤول) (٠٠٩٦٣٩٨٨٢٩٥٦٢).

** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین سوریه، yoesdeeb@gmail.com تاریخ دریافت: ۱۱/۰۶/۲۰۱۵ ه.ش = ۰۴/۱۵/۲۰۱۵ تاریخ پذیرش: ۲۱/۰۳/۱۳۹۴ ه.ش = ۱۱/۰۶/۲۰۱۵

Grammatical Probability In Issues Related to Syntax

Sami Awad*, Yusuf Abbood**

Abstract

Many different opinions about Arabic grammar and variety of grammatical types have contributed to probabilistic orientations in Arabic grammar. The dominant logic amongst grammarians, which asserts syntactic rules are not fixed and unchangeable, has supported it .Speech depends on its context in the first place and is governed by a powerful network of verbal and semantic relationships .This research puts some syntactic issues in a new perspective that are deliberated by earlier grammarians. It focuses on the motives of grammarians for probability amongst different types of syndetic structures and how language users choose the closest type to the right choice without damaging the meaning or changing the grammatical coder rules of eloquence. The article progresses in two directions: the descriptive direction, which explains probability in language; and the applicative direction, which explains how grammatical and syntactic forms ar used in action so that the most preferred form which fits the meaning and intention is chosen and used. Finally, the research emphasizes the importance of employing grammatical probability in all controversial linguistic issues and the necessity to take into consideration bothh the linguistic text and the semantic context.

Keywords: Preference, Comparison, Differentiation

* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

** - Ph.D in Arabic Language and Literature, Student, Tishreen University, Syria.

دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين

هاشم محمد هاشم^١ ومريم جلائي^٢

ملخص

يُعدّ التكرار من أهمّ الظواهر التي تتجلى في النصوص الشعرية وتحديداً الخاصة بالحرب؛ والتي تخلق داخل النص الشعري أبعاداً متعددة أهمّها البعد الجمالي و البعد النفسي . وعليه، قمنا في الدراسة الحالية بدراسة مقارنة لتوظيف التكرار في نماذج من القصائد العربية والفارسية في الربع الأخير من القرن العشرين ودور هذه الظاهرة في تشكيل صورة الحرب. وبهدف البحث إلى الإجابة على السؤال الآتي: ما الدور الذي تلعبه تقنية التكرار في تشكيل صورة الحرب في الأشعار الفارسية والערבية؟ واتبعنا في هذه الدراسة التقسيم الدلالي الذي اقترحه الشاعرة "نازك الملائكة" في عرضها لأقسام التكرار من الناحية الدلالية، والجمالية، ويعتمد هذا التقسيم على ثلاثة أقسام؛ هي التكرار البياني، وتكرار التقسيم، وتكرار اللامعوري.

وتبين من الدراسة أن استخدام شعراء الفارسية والعربّية تقنية التكرار تجلّى في جميع أنماط التكرار (التكرار البياني، وتكرار التقسيم، وتكرار اللامعوري) ولم يستخدم التكرار من قبل الشعراء على أنه زخرفة فحسب؛ بل استُخدم على أنه عنصر أساسى من عناصر القصيدة، وتجلى التكرار البياني والتكرار اللامعوري في النصوص الفارسية أكثر من النصوص العربية إلا أن شعراء العربية كانوا أكثر اقتداراً وموهنةً واستغلالاً لكل سمات تكرار التقسيم من شعراء الفارسية الذين اقتصر توظيفهم في أغلب القصائد على جعل بنية التكرار بداية للمقاطع ونقطة انطلاق لها . كما تبين لنا أن أغلب مواضع التكرار البياني وتكرار التقسيم جاءت داخل النصوص الشعرية سواء الفارسية أو العربية معتمدة على التوزيع الرأسى، وهذه الطريقة ساعدت في بروز التكرار بشكل أوضح.

كلمات مفتاحية: التكرار، صورة الحرب، الشعر العربي الحديث، الشعر الفارسي الحديث.

^١- حاصل على الدكتوراه في الأدب الفارسي المقارن، جامعة أسيوط، جمهورية مصر العربية. (الكاتب المسؤول)

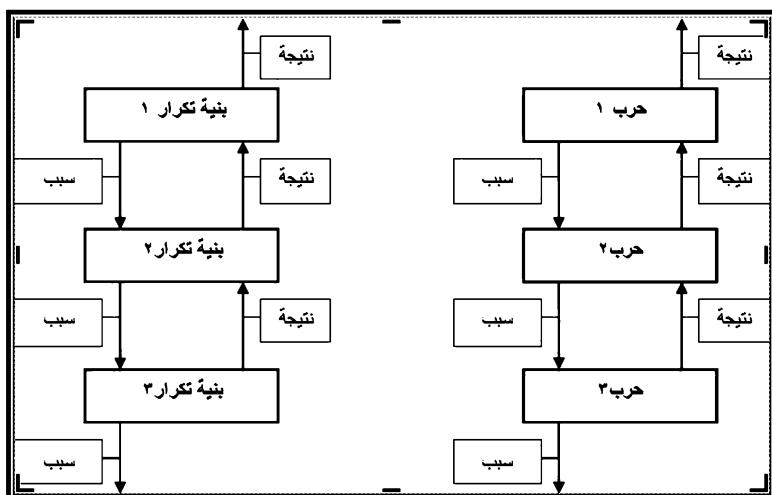
^٢- أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إيران. maryamjalaei@gmail.com

نارخ الوصول: ٢٠١٥/٠٥/٢٢ -١٣٩٣هـ.ش = ١٣٩٤/٠٣/٢١ نارخ الفیو: ٢٠١٥/٠٦/١١ -١٣٩٤هـ.ش = ١٣٩٣/٠٨/١٣

مقدمة

تعد تقنية التكرار من أهم تقنيات القصيدة الشعرية المعاصرة، فلم يقتصر دوره على وظيفته القديمة التقليديةتمثلة في التأكيد والترغيب والتخيير والاختصار، بل أنه تخطى هذه الوظيفة إلى أن صار التكرار في حد ذاته تقنية فنية يعتمد عليها الشعراء في تشكيل نصوصهم الشعرية، وساهمت هذه التقنية الجديدة في إثراء النص الشعري خاصّة بعد امتناعها بالتقنيات الفنية الأخرى التي برزت مع تطور القصيدة الحديثة مما أعطى القصيدة الحديثة أبعاداً جمالية وفنية لم تظهر في القصيدة التقليدية.

وعلى الرغم من تعدد الدراسات الأدبية التيتناولت تقنية التكرار سواء في الشعر الفارسي أو الشعر العربي إلا أننا لم نجد — على حد علمنا — أي دراسة مقارنة تناولت التكرار بين الشعر الفارسي والعربى، وعليه وجدنا من المناسب تناول ظاهرة التكرار بين الشعر الفارسي والعربى، ومن خلال مطالعتنا للشعر الفارسي والعربى الحديث وجدنا أن تقنية التكرار تمثل ظاهرة منحلية في شعر الحرب عند شعراء إيران والعرب، ويرجع الباحثان سبب تخلّي ظاهرة التكرار في شعر الحرب إلى أن ظاهرة التكرار تعد من أهم الطواهر المرتبطة بالحرب سواء بطريقة شعورية أو لاشعورية؛ فالحرب في حد ذاتها ظاهرة اجتماعية متكررة في تاريخ الإنسانية، فلو افترضنا أن كل حرب تحدث في تاريخ البشرية عبارة عن بنية لها سماتها ودلائلها الخاصة، وهي التي تدفع من خلال نتائجها، سواء كانت نتائج إيجابية أو سلبية بتطور تاريخ أمة أو شعب من الشعوب، تكون هذه الحرب أيضاً صورة استمرارية، وبداية لظهور حرب جديدة، فالحرب جزء من تاريخ البشرية عامّة، وحدوّتها في هذا الموضوع، وفي هذا التوقّيت، كتبيحة وسبب ذلك يعود إلى تطورات تاريخية وأجتماعية معينة، كما في الشكل البياني التالي:



والسؤال الذي يطرح نفسه الآن ما الذي دفع شعراء الفارسية والعربية على حد سواء إلى توظيف تقنية التكرار في شعرهم الخاص بالحرب بشكل يمثل ظاهرة في حد ذاتها؟ يمكن أن نجيب على هذا السؤال في النقاط التالية:

— تعد تقنية التكرار من أقدم الأساليب الحماسية التي كانت تستخدم لإثارة الجنود وحماسهم، حيث أن واقع تكرار الكلمة أو الجملة في نفس الجندي يكون له أثر كبير في تشجيعه وإثارة حماسته، ومن ثم استعان الشعراء المعاصرون بهذه التقنية في شعر الحرب لتكون أسلوبياً من أساليب حماسة الجنود.

— من المتعارف عليه أن للتكرار دلالة نفسية تقع في نفس المتلقى، وترتبط الحرب بشكل أساسى بالحالة النفسية سواء كانت للجنود أو للمجتمع بشكل عام، وعليه استغل الشعراء هذه السمة النفسية للتكرار في تشكيل صورة الحرب، ولنلاحظ أن هذا الأسلوب وظف في النصوص التي تصف أحوال الحرب وشدة دمارها.

— أتاح التكرار وأنمطه الجديدة مساحة لا يأس لها للشعراء للخروج عن الإطار الثابت للغة ولشكل القصيدة، بحيث أصبح الشاعر، بواسطة أنماط التكرار، يشكل قصيده كما يشاء، وهذا أعطى للشاعر قدرة لإبراز قضية الحرب عن طريق التشكيل البصري للقصيدة.

أما عن النماذج الشعرية التي وقع اختيارنا عليها فهي مجموعة نصوص لأهم الشعراء الإيرانيين والعرب الذين نظموا أشعارهم في شعر الحرب وجاء الاختيار لهؤلاء الشعراء لأنهم الأكثر استخداماً لتقنية التكرار في أشعارهم الخاصة بالحرب، أما النصوص المختارة فتم اختيارها؛ لأنها النصوص التي تعكس مدى استخدام الشعراء لتقنية الحرب.

وعلى الرغم من تعدد الرؤى التي تناولت ظاهرة التكرار وأنماطه ما بين البلاغة (علم البديع) وعلم اللغة (النحو والصرف/العروض/علم النص) والدراسات الأدبية، مما نتج عنه تنوع وتدخل في تعريف التكرار وتحديد وظيفته وأنماطه، والدراسة لا تقتصر هنا بتبني التطور التاريخي لتعريف التكرار ووظيفته وأنماطه أو إظهار آراء علماء البلاغة واللغة والنقاد لتعريف التكرار، ولكن البحث سوف يعتمد على رؤية الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" منطلقاً للكشف عن جماليات التشكيل في الشعر الفارسي والعربي بواسطة التكرار وبنيتها. ويرجع سبب اعتماده على رؤية الشاعرة والناقدة "نازك الملائكة" للتكرار وجعلها منطلقاً للدراسة أن رؤية التكرار لدى "نازك الملائكة" نابعة من شاعرة مدركة لأسس الشعر، كما أنها أسهمت بشكل كبير في تطور الشعر العربي المعاصر، أضف إلى ذلك رؤيتها القديمة لقضايا

الشعر بصفة عامة، والتي تدل على اتساع أفقها وإدراكتها الجيد لقضايا الشعر العربي وتاريخه وتتلخص رؤية الشاعرة والنافية "نازك الملائكة" للتكرار في قاعدتين:

١— القاعدة الأولى وهي قاعدة نفسية "الهندسة العاطفية"، وتتلخص في أن التكرار عبارة عن إلحاح على جهة مهمة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنایته بسوتها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها^١، وهذا التعريف يحيلنا إلى البحث عن الدلالة النفسية والعاطفية للمفردات المكررة في النص التي حازت على هذا القدر من العنایة؛ لأنها تصبح مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر^٢.

٢— القاعدة الثانية وهي قاعدة قانون التوازن "الهندسة اللغوية". فـ "نازك الملائكة" ترى أن التكرار ينبع من القوانيين الخفية التي تحكم في العبارة، ومنها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في كل الحالات، الخلاصة أن يأتي التكرار في العبارة في موضع لا ينتقلها، ولا يميل بوزنها إلى جهة أخرى^٣.

خلفية البحث

لا يبدأ باحث من فراغ، فلا بد له من مراجعة البحوث التي سبقت بحثه وتناولتها والاستفاداة من نتائجها ليتقدم خطوةً إلى الأمام في المجال المراد البحث فيه. وأما البحث الحالي فسبقته دراسات وبحوث علمية من أهمها باللغة العربية ما يأتي:

ظاهرة التكرار في ديوان "الأجلk غزّة"، لـ "ماجد محمد النعامي" نشرت في مجلة "الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية" سنة ٢٠١٢ م. هدف هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة التكرار في ديوان "الأجلk غزّة"؛ كما حاولت التعرف على طبيعة هذه الظاهرة، وكيفية بنائها وصياغتها، وإلى أي مدى استطاع الشعراء أن يوفقا في بنائها؛ ووصل إلى أن التكرار له أهمية ملحوظة في الكشف عن رؤى الشاعر وأفكاره وأحاسيسه وأن هذه التقنية جاءت بشكلية الأفقي والرأسي والشاعر جعلها أدلة جمالية تخدم الموضوع الشعري.

ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية) للباحث "زهير أحمد المنصور" نشرت في مجلة جامعة أم القرى سنة ١٤٢١ هـ - ق. وتبين من البحث أن التكرار عند الشابي كان

١— نازك الملائكة: دلالة التكرار في الشعر، الآداب، ص٤.

٢— عز الدين علي السعيد: التكرير بين المشير والتأثير، ص٢٨٠.

٣— نازك الملائكة: دلالة التكرار في الشعر، ص٤-٥.

يُخضع لرؤية الشاعر النفسية التي كانت تلع على بعض المركبات الحياتية لتغييرها أو استبدالها وما يلاحظ أيضاً أن التكرار جاء عند الشاعر بشكل أفقى أو رأسى أخضعها لإيقاعات وإيحاءات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية والفلسفية التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والكون والطبيعة من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متعددة على مستوى الكلمة أو الجملة.

التكرار وتدخله الفنية في القصيدة الحرة عند السباب، لـ "حامد صدقى" و"صفر بيانلو" تم نشره في مجلة "اللغة العربية وآدابها" سنة ٢٠١١م. ومن أهم ما وصل إليه البحث أن الشاعر يمكن من استغلال التكرار لإثراء المعنى والمضمون وكذلك إيصال المعنى المطلوب، كما أن السباب استطاع عن طريق التكرار المزج بين الدلالات المختلفة سواء كانت دلالات بيانية أو شعورية أو إيقاعية أو تصويرية وعلى الرغم من ذلك لم يقع السباب في فخ الشرارة اللغظية أو الزخرفة الفنية المبالغ فيها؛ بل أصبحت قصيده تحمل دلالات متعددة بفضل التوظيف الجيد للتكرار.

أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) للباحث "عبدالقادر علي رزوقى" وهي رسالة ماجستير نوقشت سنة ٢٠١٢م. ومن أهم ما وصل إليه البحث أن التكرار شكل بأساليبه وأنماطه في هذه القصيدة مرتکراً بنائياً يلحاً إليه الشاعر لأغراض فنية ودلالية وأغراض أخرى سببها الحاجة النفسية، وإن أغلب أشكال التكرار في القصيدة المدروسة تحمل دلالة وحضور ليس مصادفة، بل مقصوداً، يراد من وراءه تحقيق أهداف نصية لغوية وإيقاعية.

وأما في اللغة الفارسية فمن أهم البحوث العلمية في هذا المجال يمكننا ذكر ما يلى:
تكرار ارزش صوتى و بلاغى آن، للباحثة "ژاله متحدين" نشرت في مجلة "زبان و ادبیات" سنة ١٣٥٤ هـ.

في هذا البحث تستعرض الباحثة ظاهرة التكرار وقيمتها وبعد الجمالي لها بشكل عام، كما أن الباحثة استعرضت في بحثها التكرار في كتب البلاغة والإشارة إلى الكلمات المرادفة له.
تكرار بلاغى، اهيت و لزوم بازنگرى، للباحث "جهاندوست سير عليپور" نشر في مجلة "دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز" سنة ١٣٨٨هـ. من أهم النتائج التي توصل إليها الباحث في هذا البحث أن التكرار أصبح من الأدوات الجمالية في النص الشعري كما أنه يجب الاهتمام بالتكرار في النص الشعري؛ لأنه أصبح من أساسيات النص التي لا غنى عنه مثل الوزن.

وما ذكرنا من بحث، مجرد دراسات قد توقفت في حيز لغة واحدة (العربية أو الفارسية) ولم تخرج إلى فضاء الدراسات المقارنة، إذن، يتبيّن غياب دراسة مقارنة بين الشعر العربي والفارسي في توظيف تقنية التكرار في التشكيل وهذا هو ما قامت به الدراسة الحالية بغية ملء الفراغ في هذا الصعيد.

معطيات البحث

لقد اتبعنا في هذه الدراسة التقسيم الدلالي الذي اقتربت الشاعرة نازك الملائكة في عرضها لأقسام التكرار من الناحية الدلالية، والجملالية، والذي يعني بها المعنى وينبع امتداداً من الطلال والألوان والإيحاءات، ويعتمد هذا التقسيم على ثلاثة أقسام: هي التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللأشعوري^١، ونرى أن هذا التقسيم هو الأقرب لرؤيه الدراسة وطبيعة منهجها وفي نفس الوقت يضم هذا التقسيم بداخله التقسيم المعروف عن أنماط التكرار (الحرف، والكلمة، والعبارة، والبيت الشعري) كما أن هذا التقسيم للدراسة يتيح الكشف عن البعد التركيبي، والدلالي، والجملالي للتكرار لتشكيل صورة الحرب.

إذن، سنقوم بتناول ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر العربي والفارسي فيما يلي في إطار هذا التقسيم؛

التكرار البياني

يُعدُّ التكرار البياني أبسط أنواع التكرار، وهو الأصل في كل تكرار تقربياً، والقاعدة العامة في هذا النوع هي التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة^٢، ومن الملاحظ أن هذا النوع من التكرار استعمل في شعر الحرب قديماً، سواء في الشعر الفارسي أو العربي، فلقد اعتاد الشعراء في نظمهم لقصائد الحرب على تكرار بعض الألفاظ أو التعبيرات في أشعارهم، وكذلك كرر البعض منهم أنساق أبيات أكثر من مرة في القصيدة الواحدة^٣.

ويُعدُّ هذا النوع من التكرار هو أكثر الأنواع حضوراً في القصائد الخاصة بصورة الحرب في الشعر الفارسي؛ وهذا لأنَّ أغلب الشعراء وظفوا التكرار في نصوصهم بغرض التأكيد على الكلمة المكررة

^١ — عز الدين علي السيد: التكرير بين المشير والتأثير، ص ٢٨١.

^٢ — نازك الملائكة، دلالة التكرار في الشعر، ص ٨٩.

^٣ — علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص ٤٢٠ - ٤٢١.

وإشعال الحماسة بهذه الكلمات المكررة، وتجلى ذلك في القصائد الخاصة بالحماسة والبطولة، ومن النماذج على ذلك ما جاء في "مزدوج" بعنوان "شهر من" وتعني "مدیني" للشاعر "نصر الله مردانی"^١

مدیني جربة ومتعة مدينة المرايا المحظمة مدیني مدينة المطر والطهارة مدينة طرقها متداخلة ومتربة مدیني مدينة ساسان الماضية مدينة مقاومة تخيف أعداءها "تنگ چوکان" مليئة بالألم حدائقها تفوح بعقم النارنج مدیني مدينة الشفائن الحمراء مدينة الورود العاشقة الناضرة مدیني مدينة وجه زهرة الترجس	<u>شهر من شهر مجروح و خسته</u> <u>شهر آینه های شکسته</u> <u>شهر من شهر باران و پاکی</u> <u>کوچه در کوچه بن بست و خاکی</u> <u>شهر من شهر دیروز ساسان</u> <u>شهر بیدار دشن هراسان</u> <u>تنگ چوکان" آکنده از رنج</u> <u>با غایبیش پر از عطر نارنج</u> <u>شهر من شهر سرخ شفایق</u> <u>شهر سر سبز گلهای عاشق</u> <u>شهر من شهر گلروی فرگس*</u>
---	--

جاء التكرار في النص السابق معتمداً على بنية التكرار المتمثلة في ذكر "شهر من شهر..." وتعني "مدیني مدينة..." ثم يذكر في السطر التالي كلمة "شهر..." وتعني "مدينة...." ، وكان موقع التكرار في بداية كل سطر شعرى أهمية كبيرة في بث الحماسة، وجذب انتباه المتلقى، فذكر البنية التكرارية على هذا الشكل ساعدت على جذب المتلقى، كما أنها ساعدت الشاعر في استغلاله لأقصى مدى للتغريغ جميع أفكاره في هذا الشكل محولاً من خلاله إبراز أهم ملامح المدينة وسماتها بصيغة حماسية، بالإضافة إلى أن موقع التكرار داخل القصيدة بهذا الشكل يعطي بعد جمالي للقراءة البصرية للنص.

والجدير بالذكر هنا أن هذا النوع من التكراركثر في قالب الرباعي؛ لأن هذا القالب يحتاج إلى التكثيف في الصورة، وقد في الكلمات مما يضطر الشاعر إلى استخدام نفس الكلمة مرة أخرى في الرباعية، ومن النماذج على ذلك رباعية للشاعر "محمد عباد" فيقول:

كان ذلك اليوم سريعاً وتابوت الشهيد كان القلب مشوشًا مضطرباً وتابوت الشهيد	<u>آنروز شتاب بود وتابوت شهید</u> <u>دل در تب وتاب بود وتابوت شهید</u>
--	---

^١ شاعر إيراني معاصر، ولد في كازرون التابعة لمحافظة فارس عام ١٣٢٦ هـ - ش، وتوفي عام ١٣٨٢ هـ - ش، ولقد تخلص في شعره باسم ناصر، من أهم مجموعاته الشعرية مجموعة "قيام نور" وتعني "قيام النور" وجموعة "خوننامه حاک" وتعني "رسالة الأرض الدموية" راجع سید محمد باقر برقعی، سخنوران نامی معاصر ایران، جلد ششم، صص ٣٥٨٣ - ٣٥٨٤.

^٢ نصر الله مردانی، گزیده ادبیات معاصر (مجموعه شعر نصر الله مردانی)، صص ٨٢ - ٨٤.

حق خط الأفق كان في امتداد أحمر كحمرة الدم وردة كانت وكان ماء الورد وتابوت الشهيد ^١	تا خط أفق در امتدادي خونزونگ گل بود و گلاب بود و تابوت شهید ^٢
--	---

لقد ذكر الشاعر في رباعيته التركيب الإضافي "تابوت شهيد" ثلاث مرات، وجاءت بنية التكرار في الرابعة كل مصراع باستثناء المصراع الثالث، بحيث يؤدي موقع البنية التكرارية في النص غرضين، الأول غرض فني، وهو الحفاظ على القافية والروي في المصاريع الثلاثة للرباعي؛ حيث إن هذا الرباعي يعد رباعياً ناقصاً، كما أن موقع بنية التكرار كنهائية في كل سطر شعرى يتناسب مع سياق الرابعة، حيث أراد الشاعر من موقع بنية التكرار أن تكون الشهادة هي النتيجة الختامية للحرب، فمثلاً في السطر الأول يقول الشاعر "كان ذلك اليوم سريعاً" وهذا نهاية "تابوت الشهيد" وفي السطر الثاني يقول "كان القلب مشوشًا مضطربًا" وفي نهاية السطر يقول "تابوت الشهيد" وكأن "تابوت الشهيد" والغورز بالشهادة أصبح هو نهاية هذه السرعة وهذا الاضطراب وهذا ما تجلّى بوضوح في السطر الأخير "وردة كانت وكان ماء الورد وتابوت الشهيد".

وبرزت تقنية تكرار الكلمات الخاصة بالحرب في النصوص الخاصة بطلب الشهادة والموت في سبيل الوطن، حيث زخرت النصوص الفارسية بهذا الغرض، ومنها رباعية للشاعر "ابرج قنبرى" حيث يقول:

رحلوا من دار الفتاء باتجاه الجنة الذين مضوا في طريق الحقيقة الحمراء لقد خضب أكفانهم بالدم في خندق العشق الذين غادروا عالم الذلة والمهانة	از دار فنا بسوی جنت رفتند قومی که ره سرخ حقیقت رفتند گلگوهه کفن شد در سنگر عشق آنانکه ز خاکدان ذات رفتند ^٣
---	--

يتجلّى غرض طلب الشهادة في الرابعة السابقة والرغبة في الرحيل عن هذه الدنيا الفانية وعن عالم الذل إلى الجنة وذلك عن طريق الحقيقة الحمراء المقصود بها الشهادة، فلقد استخدم الشاعر "ابرج قنبرى" في دعوته للشهادة الفعل "رفق" ويعني "أن يذهب" وهذا الاختيار للفعل يدلّ على الطوعانية والرغبة في الذهاب، ولقد ذكر الشاعر استخدام الفعل في الرابعة لتأكيد غرضه، وجاء الشاعر بالفعل في زمن الماضي لزيادة التأكيد على حدوث الفعل، وكذلك جاء الفعل بصيغة الجمع ليدلّ على كثرة عدد الراغبين في الشهادة.

ولقد استعان شعاء العربية بالتكرار البياني في تشكيل صورة الحرب، وكان تكرار الكلمة من أكثر أنواع التكرار البياني استخداماً في القصائد العربية، فلقد اعتمد شعاء العرب على تكرار الكلمات

^١ - محمد رضا عبدالمليكيان، رباعي امروز، ص ١٠٨.

^٢ - ابراج قنبرى، "رباعيات"، مجله قاموس، ص ٢٨.

الخاصة بالحرب، والتي تبرز معاناة الحرب وقسوتها، فيقول الشاعر "سعدي يوسف" في قصيدة "ذكرى المدينة":

الجنود يغنوون / جاءوا، هنا، بقطار الضواحي / وأقاموا معسّركهم، في دقائق... / أما قطار الضواحي / فهو ينقلنا منذ شهر وشهر بعيداً / وفي عربات الخراف / إلى موارد الضواحي^١ اعتمد الشاعر "سعدي يوسف" في النص السابق على تكرار عدد من البنية التكرارية أو لها "قطار الضواحي" حيث وردت في النص مرتين، وهو تصوير للمعاناة الواقعية على المجتمع جراء الحرب بحيث تخصص كل خدمات المجتمع للحرب، ومنها قطار الضواحي الذي يحمل الجنود إلى الجبهة التي عبر عنها الشاعر بلفظة "هنا" من ناحية أخرى يدل التكرار على معاناة الجنود في هذا القطار الذي يصبحون بداخله مثل الخراف في عرباته، أما بنية التكرار الثانية في النص فهي تكرار كلمة "شهر" ثلاث مرات على التوالي، وتكرار الكلمة بهذه الصورة يدل على طول الحرب من الناحية الرمانية، وكذلك يدل على بعد مكان الحرب — من الناحية المكانية — عن المدينة وضواحيها، وجاءت كلمة "بعيداً" للتأكيد على هذا القصد.

و تعد ظاهرة التكرار من أهم الظواهر التي تجلت في إنتاج الشاعر "عدنان الصائغ" بصفة عامة وفي شعر الحرب بصفة خاصة، و يعد التكرار البياني من أهم أنماط التكرار في إنتاجه، فيقول في قصيدة "في حديقة الجندي المجهول":

الجندي، الذي نسي أن يخلق ذفنهُ / ذلك الصباح / فعاقبه العريف / الجندي القتيل، الذي نسوه في غبار الميدان / الجندي الحال، بلحبيته الكثة / التي أخذت تنمو / شيئاً، شيئاً / حتى أصبحت بعد عشر سنوات / غابة متشابكة الأغصان / تصدق فيها البلايل / ويلهו في أراجيحةها الصبيان / ويتعلق تحت أفيائها العشاق / ... / الجندي... / الذي غدا متزهاً للمدينة / ماذا لو كان قد حلق ذفنهُ، ذلك الصباح^٢.

كرر الشاعر "عدنان الصائغ" كلمة "الجندي" في النص السابق أربع مرات، وهذا التكرار يشير إلى المعاناة وقسوة الحرب الواقعية على عاتق الجندي، وكذلك ساعد هذا التكرار على توالي الصور الواصفة لحال الجندي، حيث كانت كلمة الجندي في كل تكرار عبارة عن وصف لتطور حالة الجندي.

١— سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة (جنة المنسياط)، ص ١٦٥.

٢— عدنان الصائغ: ديوان تحت سماء غريبة، انظر موقع الشاعر عدنان الصائغ: www.adnanalsayegh.com

ومن ناحية أخرى تتجلى في النص معاناة الجندي في أمرَين، الأول وهو المعاناة التي يعيشها الجندي أثناء الحرب من إطاعة الأوامر، وتنفيذ المهام، والتكيف مع الحرب وظروفها، وفي هذا الجزء كرر الشاعر كلمة الجندي أربع مرات في الجزء الخاص بإبراز معاناة الجندي في الحرب، وهذا يحيلنا إلى الأمر الثاني، وهو إظهار الحالة التي يتنهى إليها الجندي بعد الحرب، بأن ينصب له تمثال — نصب تذكاري — مادي لا روح فيه ولا يعامل بتقدير، وذلك في قول الشاعر "الجندي/ الذي غدا متزهداً للمدينة"، لهذا يعود الشاعر في نهاية قصidته إلى ما ابتدأ به من وجوب إطاعة أوامر العريف لأن النهاية — من وجهة نظر الشاعر— لا تستحق الجدال وعدم سماع الأوامر.

وما سبق نلحظ أن التكرار البياني يعد من أكثر أنواع التكرار توظيفاً عند شعراء الفارسية والعربية في أشعارهم الخاصة بالحرب، وإن كان شعراء الفارسية أكثر توظيفاً لهذا النوع من التكرار، وزادت مساحة توظيفه بشكل واضح في الرياعيات الخاصة بالحرب وهذا يرجع لبساطة التكرار البياني ولقدرة قالب الرباعي على استيعاب مثل هذا النوع من التكرار، كما أن هذا النوع من التكرار ارتبط غالباً في شعر الحرب الفارسي بإظهار الحماسة والبطولة والشهادة وذلك كما هو واضح في النماذج السابقة، أما عند شعراء العربية فقد ارتبط هذا النوع من التكرار في أغلب الأحيان بوصف الحرب وأهواها ثم في وصف البطولة. غالباً هذا النوع من التكرار لا يؤثر بشكل كبير على البنية التركيبية للجملة داخل النصوص سواء الفارسية أو العربية؛ لأنه يعتمد فقط على تكرار الكلمة والتأكيد عليها دون الاهتمام بإحداث تغيرات جوهرية في البنية التركيبية للجملة داخل النص، كما أن بنية التكرار ذاتها لا يكون فيها أي تغير في بنيتها لأنه في الأساس يتكون من كلمة أو كلمتين فقط وهذا واضح في النماذج السابقة.

تكرار التقسيم

عرفت الشاعرة "نازك الملائكة" هذا النوع من التكرار بأنه تكرار كلمة، أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، والغرض الأساسي من هذا التكرار أن يقوم بغرض النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة، وينبغي أن تكون العبارة المكررة من قوة التعبير، وجمالية، ومن الرسوخ والارتباط بما حولها، ويمكن أن يحدث تغير طفيف في بنية التكرار لهذا النمط وهذا لكسر الرتابة التي يصنعها هذا التكرار¹.

¹ — نازك الملائكة، دلالة التكرار في الشعر، ص. ٩٠.

ورى تأني بنية التكرار في هذا النوع من التكرار في بداية المقطع وليس في ختامه، بحيث تكون كل بنية تكراراً في القصيدة تحمل انطلاقة جديدة في القصيدة، وهذا التكتنلقي الفني في توظيف التكرار هو الذي حاز على قدر عالٍ من اهتمام شعراء الفارسية، بحيث بُرِزَ هذا التكتنلقي بشكل كبير في القصائد الفارسية الخاصة بالحرب، فعلى سبيل المثال يقول الشاعر "تاج الدين وزيران" في قصيده "شهر ما شهر اهواز" التالي:

مدينةنا،	<u>شهر ما،</u>
مدينة الصمت،	شهر سكوت،
مدينة الخلوة،	شهر خلوت،
مدينة الخوف والذعر،	شهر وحشت،
	<u>شهر ما</u>
مدينةنا	شهر هراس
مدينة الخوف	شهر روزهای هراس
مدينة الأيام الموحشة	شهر شب‌های پریشانی ما
مدينة ليالينا المصطربة	<u>شهر ما،</u>
مدينةنا،	شهر تولدۀای مرگ،
مدينة مواليد الموت،	شهر شهادت‌های کور،
مدينة التضحيات العميماء	شهر حیات‌های سست،
والحياة الواهنة	<u>شهر ما</u>
مدينةنا	شهر گلوله
مدينة الرصاص	شهر توب
والمدفعية	شهر بمب
مدينة القنبلة	شهر موشك‌ها وویران شهر
مدينة الصواريخ ومدينة الدمار	<u>شهر ما،</u>
مدينةنا،	شهر فريادها و خون،
مدينة الصرخة والدم،	شهر بیدار عدو،
مدينة العدو اليقطة	شهر بارش يکصد گلوله
مدينة سقوط مائة طلقة	روی صدها خانه خالی شهر

على مئات المنازل الحالية من المدينة على عشرات القلوب النابضة مديتها، مدينة السكوت والانتظار، مدينة الخوف، مدينة موت الأفراح وذبح السرور مدينة الوحشة، مدينة الحرب، أنها مدينة الأهواز	روی دهها قلب پر طپش، <u>شهر ما</u> شهر سکوت وانتظار، شهر هراس، شهر سقوط شادی و شادمانگی، شهر وحشت، شهر جنگ، شهر اهواز. ^١
---	--

حوى النص السابق خطيئين من أنماط التكرار؛ النمط الأول وهو التكرار البياني المتمثل في تكرار لفظة "شهر" وتعني "المدينة" وتتلخص دلالة النمطين في إبراز الحماسة، والبطولة، وقوة المدينة في صد العدو ومقاومته، وذلك بإضافة بعض المفردات لكلمة المدينة مثل (الصرخة والدم ومقاومة العدو والطلقة والمدفعية والقنبلة والصواريخ وال الحرب)، والدلالة الثانية هي إبراز حالة الحزن، وفجاعة الحرب، وكيف أثرت على المدينة وذلك بإضافة بعض المفردات لكلمة المدينة مثل (السكوت والخلوة والخوف والوحشة والليالي الخائفة والدمار والمنازل الحالية والانتظار)، والنمط الثاني وهو تكرار التقسيم المتمثل في التركيب الإضافي "شهر ما" وتعني "مديتها" ، كان تكرار التقسيم في النص السابق هو نقطة الانطلاق التي ينطلق منها الشاعر في وصف مديتها وكان أيضاً أدأة وصل للمقاطع الشعرية التي كانت منتظمة في تسلسلها الدرامي لوصف المدينة من حالة (الصمت ثم الخوف ثم الاضطراب ثم التضحية ثم الحرب و المقاومة).

ومن السمات الأخرى التي يتتصف بها هذا النوع من التكرار أن بنية التكرار تتكرر في بداية القصيدة وعلى طولها وفي نهايتها، بحيث تأخذ القصيدة بفعل هذه البنية التكرارية مظهر الدائرة التي تتعلق على نفسها، وتنتهي إلى بدايتها^٢، ومن النماذج على ذلك تكرار الشاعر "محمد رضا عبد الملكيان" في قصيدة "فتح خرمشهر" للجملة الشعرية "در ساعت چهار بعد از ظهر" وتعني "في الرابعة مساء" في بداية القصيدة وكذلك كررها مرتين في القصيدة، ثم ختم القصيدة بنفس الجملة

١— ناج الدين وزيران، "شهر ما شهر اهواز"، ص ٦٨.

٢— السيد إبراهيم محمد، قراءات جديدة في أدبنا المعاصر، ص ٢٢٦.

الشعرية فكانت بداية القصيدة هي نفسها نهايتها مع وجود بعض التعديلات التي أدخلتها الشاعر على بنية التكرار، فلقد بدأ الشاعر قصيده قائلًا:

بشاره فتح خرمشهر في الرابعة مساء في شارع الحرية	مژدٌ فتح خرمشهر <u>در ساعت چهار بعد از ظهر</u> <u>در خیابان آزادی١</u>
---	---

و جاء في وسط القصيدة نفس البنية؟

في الرابعة مساء في شارع الحرية يارب يارب كم أنا صغيراً! عندما لا أذوق هيب جبهات الجنوب كم أنا صغيراً! عندما لا أحارب خنادق الدم والمدفع	<u>در ساعت چهار بعد از ظهر</u> <u>در خیابان آزادی</u> خدایا خدایا من چقدر کوچک هستم وقتی گرمای جبهه های جنوب را نجشیده ام من چقدر کوچک هستم وقتی سنگرهای خون و هپاره را نجگیده ام
---	---

وفي نهاية القصيدة كرر الشاعر نفس بنية التكرار قائلًا:

لم أعد أرى شيئاً إلا المصباح الأخضر لقبة المسجد الذي يدعو العالم إلى الضياء وأيد حضرة دفعني منذ الرابعة مساء إلى فجر فتح خرمشهر	دیگر هیچ چیزی را غنی بینم جز چراغ سبز گلبد مسجد که جهان را به روشنایی دعوت می کند و دستانی سبز را که مرا از ساعت چهار بعد از ظهر به سپید فتح خرمشهر پرتاب می کند
--	--

يصور الشاعر في نصه عدداً من المشاهد التي يرويها في لحظة معينة وهي "الساعة الرابعة مساء" وهي تمثل بنية التكرار التي وظفها الشاعر في نصه، حيث استعان الشاعر ببنية التكرار في نصه وجعلها جزءاً من تقنية المونتاج السينمائي، والمونتاج عبارة عن عملية لترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تعطي

١— عبدالجلبار كاكابي، آوازهای نسل سرخ نگاهی به شعر معاصر ایران از ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۷ هـ، ش، ص ۷۷.

مجتمعهُ معنىً أو فكرةً مخالفةً لما تعطيه كل لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله^١ كما أن المنتاج السينمائي في حد ذاته أسلوب في التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المترفرفة (اللقطات) ويختفي الفن السينمائي وحده بتفقيه المنتاج وفي نفس الوقت له أهمية كبيرة وضرورة ملحة^٢، وحتى يربط المشاهد بعضها بعض، وكانت بنية التكرار "در ساعت چهار بعد از ظهر" ارتبطت في بعض المرات داخل النص بالمكان، سواء "خيابان آزادی" وتعني "شارع الحرية" أو بمدينة "خرمشهر" وهذا الرابط بين الزمان والمكان يضفي بعداً دلائلاً للنص.

كما أن موقع بنية التكرار داخل النص أضفت عليه شكل الدائرة بحيث استمرت بنية التكرار في النص من بدايتها حتى نهايتها، وهذا الشكل الدائري يعمل على توالي الأفكار وتتابعها، كما أن الدفع بها إلى نحو معانٍ جديدة، وهذا الشكل الدائري لبنية التكرار يضفي نوعاً من الجمالية لشكل النص.

ويرز هذا النوع من أنواع التكرار في الشعر العربي الخاص بالحرب، ويعيد أكثر مرونة وأكثر فاعلية في الدفع بالنص إلى معانٍ جديدة، بحيث يكون هذا النوع، إما نقطة البداية التي تنطلق منه كل مرة القصيدة، أو هو نقطة نهاية المقطع، وهذا إشارة لبداية مقطع آخر جديد، وتعد قصيدة "بيروت" للشاعر "محمود درويش" من القصائد التي زخرت بتكرار التقسيم، حيث استخدم الشاعر أكثر من بنية تكرارية داخل القصيدة؛ فأول بنية تكرارية استخدمها الشاعر في الجزء الأول من قصيده "بيروت خيمتنا / بيروت نجحتنا"، بحيث كررها الشاعر مرتين بهذه الصيغة، ثم أدخل عليها تعديلاً في المرة الثالثة قائلاً "بيروت خيمتنا الوحيدة/ بيروت نجحتنا الوحيدة"، وفي المرة الرابعة قام الشاعر بتغيير آخر في بنية التكرار قائلاً "بيروت خيمتنا الأخيرة/ بيروت نجحتنا الأخيرة".

ولم تكن التغيرات التي أدخلها الشاعر على بنية التكرار اعتباطاً بل كانت بدراية، ففي المرة الأولى والثانية أبقى الشاعر على بنية التكرار "بيروت خيمتنا / بيروت نجحتنا" دون أدنى تغيير؛ لأنها في المرتين كانت تمثل في النص النقطة التي ينهيها (الجملة/ المقطع)، كما أن بنية التكرار توافق سياق النص، أما في الثالثة والتي صارت فيها بنية التكرار "بيروت خيمتنا الوحيدة / بيروت نجحتنا الوحيدة" فالشاعر أضاف الوحدة للبنية حتى يؤكّد على المعنى الذي يقصده في سياق النص، فالشاعر يقول في هذا المقطع:

^١ محمد عجور: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، ص ٩٧.

^٢ جوزيف وهاري فيلدمان: درامية الفيلم، ص ٣٨.

... ونافذة تطل على رصاص البحر / يسرقنا جيئاً شارع وموشح / بيروت شكل الظل / أجمل من قصيدها وأسهل من كلام الناس / تغرينا بآلف بداية مفتوحة وبأتجديات جديدة / بيروت خيمتنا الوحيدة / بيروت نجمتنا الوحيدة^١

فالشاعر يريد أن يخبرنا بأن بيروت وحيدة وفردية، وأنها معنوياً ومادياً جزء واحد، ولنفس الغرض السابق أحدث الشاعر تغيراً في بنية التكرار في المرة الرابعة "بيروت خيمتنا الأخيرة / بيروت نجمتنا الأخيرة"، فإذاً كلمة الأخيرة لبنيّة التكرار يعد مناسباً جداً للسياق.

أما بنية التكرار الثانية التي استخدمها "محمود درويش" في قصيده "بيروت" فقد استخدمها مرتين، كانت عبارة عن تكرار مقطع شعرى كامل، انظر إليه يقول:

قمر على بعلبك / ودم على بيروت / يا حلو من صيك / فرساً من الياقوت / قل لي، ومن كَبَكَ / فربين في تابوت / ياليت لي قلبك / لأموت حين أموت^٢.

وهذه البنية التكرارية وظفها الشاعر داخل القصيدة كوحدة صغيرة داخل البنية الكلية للقصيدة، يعبر به الشاعر عن حزنه لما وصلت إليه بيروت من دمار جراء الحرب الأهلية، كما أن بنية التكرار السابقة بالنسبة للنص ككل عبارة عن نقطة انطلاق للفكرة التالية للشاعر، وغير الشاعر عن ذلك سيماًًياًً بأن جعل في بداية المقطع التالي لبنيّة التكرار ثلاث نقاط (...) حتى يؤكد أن التالي تابع لما سبق، ففي المرة الأولى جاء المقطع التالي لبنيّة التكرار كال التالي "... من مبني بلا معنى، إلى مبني وجداً الحرب ..." والمرة الثانية جاء المقطع التالي "... أحرقنا مراكبنا. وعلقنا كواكبنا على الأسود".

ولقد وظف "عدنان الصانع" تكرار التقسيم في بعض نصوصه ليعبر عن أفكاره وليضفي بعداً جمالياً ودلالياً لنصوصه، ويتجلى ذلك في قصيدة "مناضل":

- ١ - بينما كانت بلاده تحترق... / كانت شفاعة تحترقان / على جسد الأرمدة الفاتنة / التي كان زوجها يخترق... / على سواتر الحرب / ... دفاعاً عن شرف الأرض
 - ٢ - بينما كانت بلاده / تنقض رمادها / كان ينفض سigarه الأجنبي في صحن أحلامه / ويدخن بعلذ / راسماً في دواوين الدخان المعطر / قبل أن يتبدد / عنانقيد الكريستال في صالة قصره / والشعارات التي سيعلقها / على جدران بيوت الطين^٣.

^١ محمود درويش، مجموعة الأعمال الكاملة، ص ٥٠٧.

^٢ المرجع السابق، ص ٥١٥-٥١٦.

لا تنفصل بنية التكرار في النص عن المعنى الذي يقصده الشاعر، بل على العكس كانت بنية التكرار المتمثلة في قوله " بينما كانت بلاده " فالشاعر استخدم بنية تكرار التقسيم في النص على أنها مفتوح لكل مقطع شعري في القصيدة، وفي المرتين اللتين استخدم فيها الشاعر بنية التكرار كانت حالة البلاد تختلف في كل مرة، ففي البنية الأولى " بينما كانت بلاده تحترق..." كانت البلاد في حالة حرب، ولهذا نجده أحق بالبنية التركيبية كلمة "تحترق" لكي يصور قسوة الحرب ومدى المعاناة التي تمر بها البلاد، كما أنه زاد على ذلك بإضافة (...) بعد كلمة "تحترق" لتعطي معاني أخرى إضافة للحرق، أما البنية الثانية " بينما كانت بلاده " فلم يلحق بها الشاعر أي كلمة وأضاف في السطر التالي للبنية "تفصل رمادها" فعدم إلحاق البنية الثانية بأي إضافة يدل على إدراك الشاعر لتقنية التكرار أي إن الإلحاد يدل على فترة الاستعداد لتلافي فترة الحرب أو بداية لفترة التعمير والتي عبر عنها بـ "تفصل رمادها".

ويعد التكرار بكل أنواعه من السمات الهاامة التي تميز بها شعر "سعدي يوسف"، ولقد حاز تكرار التقسيم في شعره مكانة مميزة بين أنماط التكرار المتعددة، وتعد قصيدة "America" من النماذج التي استخدم الشاعر فيها تكرار التقسيم، وتمثل بنية التكرار في القصيدة في تكرار المقطع:

يارب، احفظ أميركا
موطني، موطنى اللذين...
God save America
My home, sweet home!^٢

فلقد بدأ الشاعر قصيدته بهذا المقطع، ثم كرره على طول القصيدة أربع مرات، ولقد خلقت البنية التكرارية في النص نوعاً من أنواع المفارقة داخل النص، حيث إن موقع التكرار من بنية النص يعد نوعاً من أنواع المفارقة التي تصنف صدمة للمتلقى فيقول:

... اتركي أيها الجندي / اترك لي كوخ القصب الطافي وحرية الريش / خذ طيور الحديد الممحرة / وصواريخ توماهوك لست الخصم / أنا المخوض حتى ركبتي في مناقع الرز / اتركي ولعنتي / لا أريد قيامتك / يارب، احفظ أميركا / موطنى اللذين...^١

^١ عدنان الصائغ، ديوان تكوينات، انظر الموقع الإلكتروني للشاعر
www.Adnan Al-Sayegh.com

^٢ سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة (حياة مريحة)، ص ٤١.

God save America /My home, sweet home

أميركا / لستبدل هديايك / خذني سجائرك المهرية / وأعطيها البطاطا / خذني مسدس جيمس بوند الذهبي / وأعطيها كركرة مارلين مونرو / خذني حقنة المخدر المرمية تحت شجرة / وأعطيها زجاجة المصل / خذني خرائط السجون المموجية / وأعطيها بيوت القرى / خذني كتب بشيريك / وأعطيها ورقاً للقصائد التي تهجوك / خذني ما لا تملكون / وأعطيها ما مملكت / خذني أشرطة البيرق / وأعطيها النجوم / خذني اللحية الأفغانية / وأعطيها "لحية والت ويتمان الملائى بالفراشات" / خذني صدام حسين / وأعطيها ابراهام لنكولن / أو لا تعطينا أحد^١

فمن الملاحظ أن موقع بنية التكرار في المقطع السابق يؤكّد على المفارقة، وفي الوقت نفسه هو يؤكّد على السيطرة الأمريكية في غارتها على العراق في تسعينيات القرن الماضي، فالشاعر على الرغم من الدعاء والتحية لأمريكا فإنه يرفض هذا الابتزاز والازدواجية الأمريكية الواضحة في المقطع السابق، ومن ثم فموقعية بنية التكرار داخل النص أصبحت عنصراً أصيلاً وليس زيادة أو تكليفاً من قبل الشاعر. استغل شعراء الفارسية والعربية سمات تكرار التقسيم وحاولوا توظيف تلك السمات في قصائدهم الخاص بالحرب، وكان شعراء العربية أكثر اقتداراً في توظيف هذا النوع من التكرار بحيث كان تكرار التقسيم في القصائد العربية أكثر مرونة وكما أن شعراء العربية استغلوا كل سمات تكرار التقسيم ووظفوها جيداً، على العكس من شعراء الفارسية الذين لم يستغلوا سمات تكرار التقسيم بالشكل الكامل واقتصر توظيفهم في أغلب القصائد على جعل بنية التكرار بداية للمقاطع ونقطة انطلاق لها، كذلك لم يغير شعراء الفارسية من البنية التركيبية لجملة التكرار بل حرصوا في أغلب أشعارهم على أن تكون بنية التكرار بدون تغيير في بنيتها التركيبية وهذا يؤدي إلى نوع من الرتابة وذلك واضح في النماذج السابقة، وذلك على العكس من شعراء العربية الذين غيروا في البنية التركيبية لجملة التكرار وهذا بدوره لا يؤدي إلى الملل والرتابة وذلك واضح في النماذج السابقة.

التكرار اللأشعوري

ترى نازك الملائكة أن التكرار اللأشعوري من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشيء له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة، ويستخدم الشاعر هذا النوع من التكرار حتى يستغنى به عن عناه الإفصاح المباشر وإنجذاب القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية، ويغلب أن تكون

العبارة المكررة مقتطعة من كلام سمعه الشاعر ووُجِد فيه تعليقاً مريضاً على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحح حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة^١

ومن ثم يتضح لنا أن هذا النوع من التكرار لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه على تصوير المحسوس، والخارجي من المشاعر الإنسانية، حيث إن هذا النوع من التكرار يأتي في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وتتبع القيمة الفنية للتكرار اللأشعوري من كثافة الحالة النفسية التي تقرن بها^٢.

وعليه يرتبط التكرار اللأشعوري بصفة عامة بالحالة النفسية والشعورية التي يحاول الشاعر ترجمتها في إنتاجه الأدبي، ومن جهة أخرى ترتبط الحرب بالحالة النفسية، فالحرب تؤثر بشكل مباشر وغير مباشر على الحالة النفسية والشعورية سواء للجنود أو المدنيين، ومنهم بالطبع الشعراًء، والحالة النفسية التي تتركها الحرب لا تكون آنية فقط، بل إن آثارها تندى إلى أحياٰل وأحياٰل بعد انتهاءها، ويمكن أن تظهر آثارها عبر حالات عصبية، وجسدية، وأخرى نفسية، لا بد أن يتاثر بها المجتمع ككل فتتعكس عليه بالضرورة^٣.

ولقد ظهر التكرار اللأشعوري في القصائد الخاصة بالحرب سواء في الشعر الفارسي أو العربي، فكان هذا النوع من التكرار هو المنفذ الذي حاول الشعراًء تفريغ المخزون الشعوري لديهم، وإن كان التكرار اللأشعوري يعتمد على اللأشعورية والتقليدية، لهذا يعد هذا النوع الأصعب من ناحية التوظيف.

ونرى أن التكرار اللأشعوري يؤدي دوراً دالياً أكبر من دوره الجمالي داخل النص، وظهر ذلك في النصوص الفارسية والعربية، واعتمد التكرار اللأشعوري في النصوص الفارسية على مضامين متعددة، ومن أهم تلك المضامين مضمونان؛ أولهما إظهار الحزن على الشهداء والمفقودين والأسرى، أما المضمون الثاني فقد تمثل في إظهار الحماسة عن طريق تكرار صيغات الحرب، ومن تلك النصوص الفارسية التي تجلّى فيها التكرار اللأشعوري ما جاء في رباعية تحت عنوان "كربلاء" للشاعر "عباس براتي پور" التي أهداها لأبطال العملية العسكرية المسماة "الفجر" يقول فيها:

أولئك الذين قالوا الله الله الله

آنانکه خدا، خدا، خدا می گویند

^١ نازك الملائكة، دلالة التكرار في الشعر، ص ٩٢-٩١.

^٢ المرجع نفسه، ص ٩١.

^٣ كريستين نصار، واقع الحرب وانعكاسها على الطفل..الطفـل اللبناني حالة خاصة، ص ٦٦.

<p>مضوا على جادة الصدق والصفاء في الجبهة</p> <p>حتى يقبلوا تربة العشق الظاهر</p> <p>بحثوا عن طريق إلى الكربلاء المقدسة</p>	<p>در جبهه ره صدق وصفا مي پويند تا تربت پاک عشق را بوسه زنند راهي به حريم کربلا می جويند^١</p>
---	--

تتجلى بنية التكرار اللأشعوري في النص السابق في تكرار كلمة "خدا" وتعني "الله" ثلاث مرات متباورةً أفقياً في السطر الأول من النص، وتحمل بنية التكرار اللأشعوري في النص بعدين؛ "ما بعد حماسي، وبعد ديني، وساعدت البنية الأفقية المتباورة على تكثيف المعنى، فهي من ناحية تخدم البعد الحماسي بالإشارة إلى الروح القتالية، وتخدم البعد الديني لإبراز مدى محبة الجنود للقاء الله. فبنية التكرار المستخدمة — الله — في النص يستخدمها الجنود في المخوض، وذلك بهدف بث الحماس في أثناء المعارك، وهذا واضح في النص في حالة الجنود الذين يذهبون بكل صدق وحماسة للجبهة ليقبلوا تراثاً الظاهر" مضوا على جادة الصدق والصفاء في الجبهة/كي يقبلوا تربة العشق الظاهر، كما أن بنية التكرار تحمل دلالة دينية باللحجوة إلى الله، وطلب اللقاء، والشهادة بالنداء عليه، والتأكيد على ذلك باستدعاء التراث الديني المتمثل في حادثة كربلاء.

ومن النصوص الفارسية الأخرى التي وظفت فيها التكرار اللأشعوري لإظهار الحماسة والبطولة كما في رباعية الشاعر "سيد حسن محمودي" تحت عنوان "جنگ" وتعني "الحرب":

<p>لا تترك البندقية حتى النصر</p> <p>العار في التأخر إلى النصر</p> <p>تعرف ماذا كانت رسالة أصدقاء</p> <p>الشهيد؟</p> <p>هي الحرب الحرب حتى النصر</p>	<p>از دست منه تهـنگ تا پـیروزـی ـنـگ است دـمـی درـنـگ تـا پـیـرـوـزـی دانـی چـه بـود پـیـامـیـارـانـ شـهـیدـ؟ ایـنـستـ کـهـ "ـجـنـگـ جـنـگـ تـا پـیـرـوـزـیـ"^٢</p>
--	---

تحمل الرابعة من عنوانها حتى نهايتها روح الحماسة والبطولة، حيث إن مضمون الرابعة يدعى الجنود إلى الثبات في الحرب حتى تحقيق النصر، وتمثلت بنية التكرار اللأشعوري في الرابعة في تكرار "تا پـیـرـوـزـیـ" وتعني "حق النصر" ثلاث مرات، وتكرار كلمة "ـجـنـگـ" وتعني "الحرب" مرتين بشكل متتالي.

١— عباس براني بور، بخت نگاه، ص ١٨٦.

٢— سيد حسن محمودي، "ـجـنـگـ"، ص ٨٢.

وعلى المستوى الهندسي للنص نجد توزيع بنية التكرار الأولى "تا پیروزی" وتعني "حق الصر" في النص في نهاية كل سطر يحمل دلالة قوية يحاول الشاعر أن يركز عليها لدى المتلقى، بحيث جعلها الشاعر آخر كلمة تستقر في آذان المتلقى، مما يدفع بالمتلقى بالتركيز على آخر ما سمع، كما أن البنية قد وزعت داخل النص بشكل رأسي، وهذا يدل على إلحاح المعنى والدلالة التي تحملها بنية التكرار على عقل ونفسية الشاعر التي يحاول بدوره أن يرسلها للمتلقى عن طريق النص، وعلى العكس كانت بنية التكرار اللامعوري الثانية في النص بحيث كان موقعها أفقياً وكانت في السطر الأخير من النص، وبعد موقع هذه البنية التكرارية — الحرب — تلخيصاً للأفعال الواردة في النص (لا تترك البندقية/ العار في التأخر) فهذه الأفعال هي جزء من أحداث الحرب، وإن كانت أفعالاً حماسية بدرجة كبيرة، كما تظهر علاقة ترابطية بين بنية التكرار اللامعوري الأولى (حق الصر)، وبنية التكرار اللامعوري الثانية في النص (الحرب) تزيد من الشعور النفسي المتصبّغ بالحماسة لدى المتلقى.

أما في الشعر العربي فقد استخدم الشعراء التكرار اللامعوري في قصائدهم الخاصة بالحرب وكانت هدف نفسي أكثر من كونه تقنية فنية، بحيث جاءت بنية التكرار نتيجة تصاعد نفسي داخل النص، ومن تلك النصوص قصيدة "المجزرة" للشاعر "كمال سبي" فيقول:

هي مجزرة.. / قل اي وري / ودع السكينة جانباً / واشتُم كتاب كل حرب... / قل اي وري... /
واشتُم عبيد المال / بل واشتُم دعاء الموت / من شعراً سمسرة ونصب... / قل اي وري..^١

تسسيطر فكرة رفض الحرب وتصويرها على أنها عمل إجرامي ولعنة من يدعو إليها، كما أن الشاعر "كمال سبي" يرى أن الحرب ما هي إلا بجارة تدفع الشعوب ثنها مادياً ومعنوياً، مشيراً في قصيده إلى كل مستفيد من هذه الحرب من عبيد المال/ دعاء الموت/ والسماسرة من الشعراء، ولقد جاءت بنية التكرار في النص متمثلة في التناص الديني "قل اي وري" مؤكدة على فكرة رفض الحرب.

وكان لتوزيع بنية التكرار في النص لثلاث مرات دور في توزيع التأثير النفسي، فكانت بنية التكرار في المرة الأولى (هي مجزرة / قل اي وري) تحمل دلالة نفسية تؤكد أن ما يحدث ما هو إلا مجزرة، فكلمة مجزرة في حد ذاتها تحمل الكثير من الدلالات السلبية إلى المتلقى تؤثر بالسلب على حالته النفسية، ويرى في بنية التكرار في المرة الثانية (قل اي وري/ واشتُم عبيد المال/...) أنها امتداد للحالة النفسية الرافضة للحرب من قبل الشاعر والتصعيد ضد فكرة الحرب وكل من يؤيدتها، وقتللت ذروة

التصعيد لنصوصي الحالـة النفسـية الـرافـضـة للـحـرب فيـ مجـيـء بنـيـة التـكـرار (قلـ ايـ وـريـ) فيـ السـطـرـ الآـخـيرـ، فـبـهـذـا المـوـقـع المـكـانـي دـاخـلـ النـص لـبـنـيـة التـكـرار يـصـلـ الشـاعـر إـلـى إـقـنـاعـ المـتـلـقـي بـرـفـضـ الـحـربـ الـيـ هيـ فيـ نـظـرـهـ مجرـدـ بـحـرـةـ.

وـمـنـ ثـمـ نـلـحظـ أـنـ التـكـرارـ الـلاـشـعـوريـ لمـ يـحـظـ بـالـقـدرـ الـكـافـيـ منـ التـوـظـيفـ سـوـاءـ فيـ الشـعـرـ الـفـارـسـيـ أوـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـخـاصـ بـالـحـربـ، وـإـنـ كـانـ الشـعـرـ الـفـارـسـيـ أـوـفـرـ حـظـاـ منـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ فيـ تـوـظـيفـ هـذـا النـوعـ مـنـ التـكـرارـ، وـمـنـ الـمـلـاحـظـاتـ الـهـامـةـ أـنـ هـذـا النـوعـ مـنـ التـكـرارـ يـخـتـلـفـ عـنـ التـكـرارـ الـبـيـانـيـ وـ تـكـرارـ التـقـسيـمـ فيـ طـرـيقـ تـوـظـيفـ مـوـقـعـ بـنـيـةـ التـكـرارـ دـاخـلـ النـصـ، فـمـوـقـعـ بـنـيـةـ التـكـرارـيـةـ الـخـاصـةـ بـالـتـكـرارـ الـلاـشـعـوريـ نـلـحظـ أـنـاـ جـاءـتـ بـصـورـةـ أـفـقـيـةـ؛ أـمـاـ فـيـ النـوعـينـ الـآـخـرـينـ جـاءـ مـوـقـعـ بـنـيـةـ التـكـرارـ فيـ مـعـمـارـ النـصـ بـشـكـلـ رـأـيـ، وـهـذـا الـأـسـلـوبـ يـتـنـاسـبـ مـعـ الـهـدـفـ الـأـسـاسـيـ مـنـ التـكـرارـ الـلاـشـعـوريـ بـجـيـثـ تـدـفـقـ الـكـلـمـاتـ بـطـرـيقـةـ لـاـ شـعـورـيـةـ مـتـتـالـيـةـ وـهـذـاـ مـاـ جـاءـ مـوـقـعـ بـنـيـةـ التـكـرارـ فيـ هـذـاـ النـوعـ بـصـورـةـ أـفـقـيـةـ.

النتيجة

توصلت الدراسة لظاهرة التكرار وطرق توظيفه وأنواعه في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي إلى عدد من النتائج التي يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- ١— بأن التكرار ظاهرة لغوية وبلاغية واضحة في الشعر الفارسي والعربي، ولقد وظف شعراء الفارسية والعربية التكرار في تشكيل صورة الحرب، حيث كان للتكرار دور حيالي ودلالي في تشكيلها.
- ٢— ارتبطت ظاهرة التكرار بشكل مباشر أو غير مباشر بظاهرة الحرب وشعر الحرب وذلك يرجع إلى أن تقنية التكرار تعد من أقدم الأساليب الحماسية التي كانت تستخدم لإثارة الجنود وحماستهم، كما أن التكرار يطوي بداحله بعداً نفسياً خاصاً، وكذلك الحرب ترتبط بالحالة النفسية سواء كانت للجنود أو للمجتمع بشكل عام، وعليه استغل الشعراء هذه السمة النفسية للتكرار في تشكيل صورة الحرب، وأحياناً أصبح الشاعر بواسطة أنماط التكرار أن يشكل قصيده كما يشاء، وهذا أعطى للشاعر قدرة لإبراز قضية الحرب عن طريق التشكيل البصري للقصيدة وذلك أصبح واضحاً في تنوع موقع بنى التكرار في النصوص.
- ٣— استخدام شعراء الفارسية والعربية تقنية التكرار تجلي في جميع أنماط التكرار (التكرار البيان)، وتكرار التقسيم، والتكرار اللأشعوري) ولم يستخدم التكرار من قبل الشعراء على أنه زخرفة أو نوع من أنواع الرفاهية الفنية بل استخدم على أنه عنصر أساسى من عناصر القصيدة.

٤— تجلّى التكرار البياني في النصوص الفارسية أكثر من النصوص العربية، كما أن التكرار البياني ارتبط في شعر الحرب الفارسي بإظهار الحماسة والبطولة والشهادة، أما عند شعراء العربية فقد ارتبط هذا النوع من التكرار في أغلب الأحيان بوصف الحرب وأهواها ثم في وصف البطولة، ولم تحدث تغيرات جوهرية في بنية الجملة أو بنية التكرار نفسها في هذا النوع من التكرار؛ وذلك لأنّه يعتمد فقط على تكرار الكلمة والتّأكيد عليها دون الاهتمام بإحداث تغيرات جوهرية في البنية التركيبية للجملة داخل النص.

٥— وكان شعراء العربية أكثر اقتداراً ومرؤنةً واستغلالاً لكل سمات تكرار التقسيم من شعراء الفارسية الذين اقتصر توظيفهم في أغلب القصائد على جعل بنية التكرار بداية للمقاطع ونقطة انطلاق لها كما حافظ البعض منهم على بنية التكرار كما هي دون تغيير على العكس من شعراء العربية الذين غيروا في بنية التكرار لكسر الجمود والرتبة.

٦— لم يمحظ التكرار اللأشعوري بالقدر الكافي من التوظيف سواء في الشعر الفارسي أو الشعر العربي الخاص بالحرب، وإن كان الشعر الفارسي أوفر حظاً من الشعر العربي في توظيف هذا النوع من التكرار.

٧— وجاءت أغلب مواضع التكرار البياني و تكرار التقسيم داخل النصوص الشعرية سواء الفارسية أو العربية معتمدة على التوزيع الرأسى، وهذه الطريقة ساعدت في بروز التكرار بشكل أوضح، مما أدى إلى الدفع بعدد كبير من الأفكار المتتالية القائمة على التكرار، كعامل مساعد في تطوير النص، أما في التكرار اللأشعوري فجاءت بصورة أفقية وهذا الأسلوب يتنااسب مع المدّف الأساسي من التكرار اللأشعوري بحيث تتدفق الكلمات بطريقة لأشورية متتالية وهذا ما جعل موقع بنية التكرار في هذا النوع بصورة أفقية.

قائمة المصادر والمراجع العربية

أ: الكتب

١. التلاوي، محمد نجيب، **شعرية الحرب الرؤية الفنية والوظيفة الشعرية**، حدة: إصدارات النادي الأدبي بجدة، ٢٠١٢م.
٢. الحندي، علي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٩م.
٣. درويش، محمود، **مجموعة الأعمال الكاملة**، بيروت: دار نشر رياض الريس، ٢٠٠٥م.
٤. كوبن، حون، **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

٥. السيد، عز الدين علي، التكرار بين المثير والتأثير، بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٧ م.
٦. صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.
٧. الصكر، حاتم، كتابة الذات (دراسات في وقانعية الشعر)، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٤ م.
٨. عجور، محمد، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١ م.
٩. فيلدمان، جوزيف وهاري، درامية الفيلم، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ م.
١٠. محمد، السيد إبراهيم، قراءات جديدة في أدبنا المعاصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠ م.
١١. نصار، كربستين، واقع الحرب وانعكاسها على الطفل.. الطفل اللبناني حالة خاصة، لبنان: جروس برس، ١٩٩١ م.
١٢. يوسف، سعدي، الأعمال الشعرية الكاملة (جنة المنسىات)، المجلد الثالث، دمشق: دار المدى، الطبعة الخامسة، دمشق ٢٠٠٣.
١٣. ———، الأعمال الشعرية الكاملة (حياة مريحة)، المجلد الرابع، دمشق: دار المدى، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٢.

ب: الرسائل الجامعية

١٤. رزقي، عبدالقادر علي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لـ محمود درويش (مقارنة أسلوبية) رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة الحاج خضر، ٢٠١٢.
١٥. صادق، بن القايد، البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القبريوني شعر الغزل والمدح أنموذجاً، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج خضر ببنائه — الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١١ م.

ج: المقالات

١٦. كلوفر، رولف، علم الشعر وعلم اللغة، تقديم نبيلة إبراهيم، فصول، مجلة نصدر عن وزارة الثقافة، المجلد الأول، القاهرة، العدد ٤، ١٩٨١ م.
١٧. السيد، شفيق، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، عدد ٦، ١٩٨٤ م.
١٨. صدقى، حامد وآخرون، التكرار وتدخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرة عند السباب، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد ٨، ٢٠١١، ٧٧ - ١٠٤.
١٩. الملائكة، نازك، دلالة التكرار في الشعر، الآداب، العدد ١، أكتوبر ١٩٥٧ م.
٢٠. المنصور، زهير أحمد، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، مجلة جامعة أم القرى، السنة الثالثة، صص ١٤٢١ - ١٣٥٩.

د: الواقع الإلكتروني

٢١. سبي، كمال، في الموسوعة العالمية للشعر العربي، راجع www.adab.com

٢٢. الصانع، عدنان: دیوان تحت سماء غربیة، انظر الموقع الإلكتروني للشاعر عدنان الصانع، (٢٨ / ٦ / ٢٠١٤)

www.adnanalsayegh.com

٥: المراجع الفارسية

و: الكتب

٢٣. برانی پور، عباس، بخت نگاه، تهران: حوزه هنری، ١٣٦٩ هـ.ش.

٢٤. برقمی، سیدمحمدباقر، سخنوران نامی معاصر ایران، جلد ٦، تهران: نشر خرم، ١٣٧٣ هـ.ش.

٢٥. عطارزاده، صالح، خورشیدهای بی غروب قبیله عشق (مجموعه شعر دفاع مقدس)، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس، ١٣٨٦ هـ.ش.

٢٦. عبدالملکیان، محمد رضا، ریاضی امروز، تهران: انتشارات مرواربد، جاپ دوم، ١٣٦٨ هـ.ش.

٢٧. کاکابی، عبدالجبار، آوازهای نسل سرخ نگاهی به شعر معاصر ایران از ١٣٥٧ تا ١٣٦٧ هـ، تهران: مؤسسه چاپ و نشر عروج، ١٣٧٦ هـ.ش.

٢٨. مردانی، ناصرالله، گزیده ادبیات معاصر (مجموعه شعر نصر الله مردانی)، تهران: کتاب نیستان، ١٣٧٨ هـ.ش.

ز: المقالات

٢٩. سیز علیبر، جهاندوست، تکرار بلاغی، اهمیت ولزوم بازنگری، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ٢١١، پاییز - زمستان ١٣٨٨ هـ، صص ٨١-١٠٣.

٣٠. قبیری، ابرج، ریاضیات، مجله فاموس، شماره ٦، همار ١٣٦٤ هـ.ش.

٣١. متهدین، زال، تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، شماره سوم، سال پا زدهم، ١٣٥٤ هـ.ش، ٥٢٩-٥٣٠.

٣٢. محمودی، سید حسن: جنگ، مجله دانشگاه انقلاب، شماره ٤٥، ١٣٦٣ هـ.ش.

٣٣. وزیران، ناج الدین، شهر ما شهر اهواز، مجله ارش، شماره ٢٤، تیر ١٣٦٠ هـ.ش.

نقش «تكرار» در تصویر سازی جنگ در شعر عربی و فارسی ربع پایانی قرن بیستم دکتر هاشم محمد‌هاشم (الکومی)* و دکتر مریم جلائی**

چکیده

تکرار از برجسته ترین پدیده هایی است که در شعر به ویژه شعر دوران جنگ تجلی می‌یابد. این فن موجب ظهور ابعاد مختلفی از جمله بعد زیبایی و روانی می‌شود. از این رو، در پژوهش پیش رو با روش توصیفی - تحلیلی به مقایسه تطبیقی کاربرد «تکرار» در شعر معاصر عربی و فارسی در ربع پایانی قرن بیستم در تصویر سازی جنگ پرداخته شده است، و در پی پاسخ به این سؤال است که تکنیک تکرار چه نقشی در تصویر سازی جنگ در شعر معاصر عربی و فارسی دارد؟

در این تحقیق از تقسیم بندی «تکرار» ارائه شده توسط "نازک الملائكة" شاعر و ناقد عراقي بهره گرفته شده؛ وی تکرار را به سه دسته تقسیم می‌کند که عبارتند از: تکرار بیانی، تکرار تقسیم، و تکرار ناخودآگاه.

از عملده ترین نتایج این تحقیق آن است که در شعرهای بررسی شده، پدیده «تکرار» در انواع مختلف آن (تکرار بیانی، تکرار تقسیم، و تکرار ناخودآگاه) حضور داشته است و شاعران این پدیده را صرفاً به عنوان یک زیبایی لفظی و ظاهری به کار نبسته اند بلکه به عنوان یک عنصر اساسی از آن بهره گرفته اند. و نیز تکرار بیانی و تکرار ناخودآگاه در شعرهای فارسی بیشتر از شعرهای عربی است؛ لکن شاعران عرب تکرار تقسیم را با انعطاف و اقتدار بیشتر به کار برده اند و شاعران فارسی این نوع تکرار را تنها در ابتدای بندهای شعر خود به کار برده اند، و همچنین توزیع عمودی هر سه دسته «تکرار» بیشتر از توزیع افقی بوده که این امر خود در تجلی بیشتر پدیده «تکرار» مؤثر است.

کلیدواژه‌ها: تکرار، سیمای جنگ، شعر معاصر عربی، شعر معاصر فارسی.

* - دانش آموخته دکتری ادبیات تطبیقی فارسی و عربی، دانشگاه اسیوط، مصر (نویسنده مسئول)
hashem.elkomey@yahoo.com

** - استادیار گروه زیان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران
maryamjalaei@gmail.com
تاریخ دریافت: ٢٢/٥/٢٠١٤ ه.ش = ١٣٩٤/٠٣/٢١ تاریخ پذیرش: ١١/٠٦/٢٠١٥ ه.ش = ١٣٩٤/٠٨/٢٠

The Role of Repetition in War Imagery of Arabic and Persian Poetry in the Final Quarter of the Twentieth Century

Hashem Mohammad Hashem (Elkomey)^{*}, Maryam Jalaei^{**}

Abstract

Repetition is the most prominent phenomenon in poetry, especially in poems of war. This technique can create various dimensions such as beauty and spirituality. Using a descriptive-analytic method the present study compares the function of 'repetition' in modern Arabic and Persian poems in creating war imagery in the final quarter of the twentieth century. The study wants to answer this question: what role does the repetition technique play in creating war imagery in modern Arabic and Persian poem? The study has employed the classification system of repetition by Iraqi poet and critic, Nazek Al Malaeke. He divided repetitions into three categories: declarative repetitions, division repetitions and unconscious repetitions. The main finding of the study is that repetition appears in various types (declarative repetition, division repetition and unconscious repetition) and the poets have not applied it as superficially. Declarative repetition and unconscious repetition in Persian poems are more frequent than Arabic ones; while Arab poets have applied division repetition more flexibly and strongly and Persian poets use this type of repetition only in their first stanzas. The vertical distribution of all the three categories of repetition is more frequent than its horizontal distribution, a fact which gives repetition more strength.

Keywords: repetition, war imagery, modern Arabic poetry, modern Persian poetry

* - PhD graduate of comparative Literature of Persian and Arabic, Asyut University, Egypt.

** - Assistant Professor in Arabic Language and Literature, University of Kashan, Iran.

دراسة تحليلية لظاهرة المفارقات اللغوية والمعنوية عند أدونيس

**
محمد ولی زاده * و سکینه داغله

المُلْكُوك

المفارقة تناقض ظاهريًّا أديبيًّا قد يُقْدِم قَوْمَ التَّنَوُّقُ الشعري والشري للإنسان وإبداعه الفيّي كما هي ظاهرة فنية يستخدمها الشاعر المعاصر للتعبير عن المعاني والألفاظ المتناقضة. وهي إثبات لقولٍ يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام. المفارقة في الاستخدام تعالج أهداف الأدب أو الشاعر وتفتح له الطريق ليُفْصِح عما يدور في ذهنه ويُعبّر عما ي يريد إلقاءه للمتلقي باستعمالها. وهي تُستعمل من زمنٍ مديِّدٍ في الأدب لكن لا بصورة مضبوطة كاتخاذها بعنوان فن مستقل في العصر الحاضر. إن المفارقة تُوجَد في شعر أدونيس واضحًا ويصفها أدونيس مع أنواعها ويستعين بها لإبراز أفكاره وعواطفه. يسعى هذا البحث إلى تبيان المفارقة، أو البارادوكس اللغطي والمعنوي، وتبيين مواضعها في شعر أدونيس، الشاعر العربي المعاصر، كما يسعى إلى تحليل شعره ويناقش كيّيّنة استعمال هذه الظاهرة عنده. وبعبارة أخرى، يسعى هذا البحث إلى رصد وإضاءة السياقات المفارقة في نوعيها اللغطي والمعنوي في شعر أدونيس. وقد يتضح لنا خلال هذه الدراسة أنَّ المفارقة تركيب أساسٍ موضوعيٍّ على الصعيدية؛ ونتائج المفارقة عملية مشتركة بين المبدع ومحبيه في البدء. وأدونيس كلّما استخدم هذه الظاهرة أراد بنوعٍ ما أن يرسم التراكيب والمعاني التي تدور في ذهنه بأسلوب يختلف عن الأساليب التي اتّخذها من سبقوه. لقد استخدم أدونيس المفارقة بنوعيها المعنوية (كالتشارم والتفاؤل) واللغطية، واستطاع أن يكون متمايِّزاً كما هو.

كلمات مفتاحية: المفارقة، أدونيس، البارادوكس، اللغطي، المعنوي.

*. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنی بأذربیجان.

drhvalizadeh@yahoo.com

**. طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنی بأذربیجان (الكتابية المسئولة)

n.dagheleh69@yahoo.com

المقدمة

إنّ الشاعر مطالب بلغة مبتكرة، وهذا ليس معناه ابتكار دلالات لغوية جديدة غير واردة في المعجم، إلا أنّ الابتكار يكون في التشكيل، وهو التركيب المميز للدلالات^١. يعد الخطاب الأدبي خلق لغة من لغة، أي أنّ صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة ولية هي لغة الآخر الفني؛ إنّ مفهوم الخلق في عملية الإبداع الإنساني يرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكتبها بها الاستعمال وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء الكلمة بعد نضوها^٢.

البارادوكس كلامٌ محتوي على مفهوم متناقض في الظاهر؛ وفي النظرة الأولى يرى المتلقي ذلك التركيب لا معنى له، لكن وراء ذلك القناع اللامعنى، فحقيقةُ مستترة، يضطرّ المتلقي أن يدقق النظر فيه ليكشف عن ذلك المفهوم الجميل المخفي^٣. لذلك في استخدام المفارقة ابتكار؛ المفارقة بنيةً أسلوبية قادرةً بوساطة إشعاعاًها الشعرية المنتهى والمستندة إلى العدول على أن تلبي أهمّ الخصائص التي يتطلّبها الفنّ والأدب والشعر لاسيما فاعلية التلقي والتفرد غرابةً وعمقاً؛ وهي تكون في: التورية، والتعريض، وبماهل العارف، والتشكيك، والإلماع، والمدح في معرض الذمّ، والنّم في معرض المدح، واللغالطة، والتهمّم، والهزل الذي يراد به الجد؛ إذ لاتبيّن هذه المصطلحات للوهلة الأولى عن دلالتها من الألفاظ الظاهرة للمتلقي، ولكن يتمّ التوصل للدلالات بعد الالتفات على الأنفاس داخل السياقات.

ترجع أصول هذا الأسلوب والوسيلة الفنية إلى البلاغة العربية التي انصبّ اهتمامها على لون من التصوير البديعيّ القائم على مبدأ متضادّ سواءً أكان في شكله البسيط (الطباق) أم في صورته المركبة (المقابلة) ومن المعلوم أنّ هذا المبدأ يقوم على الجمع بين المتضادات اللغوطي في بيت أو عبارة واحدة ويشتمل على تناقض واقعيّ بين أجزاء المفارقة.

ويرى دي. سي. ميويك^٤ – وهو من أهمّ دارسي المفارقة – أنه لا يوجد تحديد واضح للمفارقة، ولا توجد قائمة تحتوي على تكتيكات المفارقة وطرق استخدامها، حتى يتمكّن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كلّ عبارة من عبارات المفارقة التي يجدّها في النص الأدبي. وكذلك ترتبط المفارقة التي

^١. راوية بجباوي، *شعر أدونيس البنية والدلالة*، ص ٤٤

^٢. عبدالسلام المسدي، *النقد والحداثة*، ص ٥٧

^٣. ميمنت ميرصادقي، *واژه نامه‌ی هنر شاعری*، ص ٦

عنه بكتير من اشكال التعبير الأدبي. فهي تعدّ مزيجاً من فن المجاز^١ وفن السخرية^٢ وفن العبث والفن الصاحك.^٣

أدونيس هو ناقد، كاتب وشاعر سوري^٤، ذاع صيت أشعاره الحديثة والغنية في الآفاق وفي جميع أنحاء العالم وأدهش عقول الناس باستعماله قصيدة الشر، يتبع من معاصريه كيوسف الحال ومحمد الماغوط، زاد على الأدب العربي غناً وألبسه زياً جديداً.

نحن نكتّم في هذه المقالة بالإجابة على الأسئلة التالية وهي: هل استطاع أدونيس أن يستعمل هذه الظاهرة البلاغية الجديدة بنحو مختلف عن الشعراء الآخرين؟ ما هدفه من استخدامها؟ هل نستطيع أن نقول إن المفارقة عند أدونيس هي إحدى أبرز الحوافر المستخدمة في شعره؟ ما هي النسبة المئوية للمفارقة المستخدمة في الدواوين الشعرية المدروسة في هذا البحث؟

يسعى هذا المقال إلى تبيان المفارقات المستخدمة في شعر أدونيس – أي في مجموعة الكاملة التي احتوت على بعض دواوينه الشعرية كقصائد أولى، وأوراق في الريح، وأغاني مهيار الدمشقي، وكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، وديوان أقاليم النهار والليل – بتقسيمها إلى قسمين: المفارقة اللغظية والمفارقة المعنية (التشاؤم والتفاؤل)، ويشير إلى هدف استعمال تلك المفارقات، ويوضح الإبداعات الجديدة من التراكيب التي أخذها أدونيس ليبين مقصوده وما يريد الإشارة إليه.

خلفية البحث

حظيت المفارقة الأدبية بدراسات مستقلة كثيرة، من أهمّها بجثان لـ «دي. سي. ميوريك» ضمن «موسوعة المصطلح الناطقي» أوّلها تحت عنوان «المفارقة» وثانيها «المفارقة وصفاتها»؛ تناول الكاتب فيما المفارقة وتطورها من حيث المفهوم والأنواع والعناصر والوظائف، مستمدًا نماذجها من عيون الأدب الغربي. ومن الدراسات العربية تجلّر الإشارة إلى كتاب «البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث» لمصطفى السعدني، حيث يعتبرها من السمات الأسلوبية (StyleMarkers) للخطاب مؤكداً على إمكانية تحقيق المفارقة على المستويات الصوتية والتركميّة والدلاليّة والإيقاعيّة، ولنبيلة إبراهيم بحث منشور في مجلة «فصل» تحت عنوان «المفارقة»، حاولت خلاله تحديد مفهوم المصطلح مستعينة بما لدى الغربيين واستشهدت بنماذج من الأدب العربي قديمه وحديثه. وأيضاً نُشرت مقالة

¹. Satire

². Sarcasm

³. Humour. muecke, 1982, ص17

لِكمال أَحْمَد غَنِيمَ في كتابه «الإبداع الفنِيّ في شعر أَحْمَد مَطْر» بعنوان «المفارقة التصويرية في شعر أَحْمَد مَطْر»، أشار فيها إلى المفارقة كليًّا والمفارقة التصويرية في شعر مطر جزئيًّا. وإضافةً إلى ذلك، في جامعات النُّول العربيَّة مقالات كثيرة ظهرت بهذا العنوان وقد اهتمَّ موضوع المفارقة كثيرًا من الشعراء والأدباء خاصَّةً شعراء عصرنا الحاضر؛ من تلك المقالات: «مناجاة الجواهريِّ وجمالية المفارقة» للأستاذ سوادي فرج بجامعة البصرة، و«المفارقة الرمزية في نهار عراقيٍّ لعبدالرحمن مجید الربعي» لغنام محمد خضر بجامعة تكريت في العراق، و«المفارقة في الشعر... إشكالية المفهوم والرؤى» لهشام فاضل محمود بجامعة المستنصرية، أيضًا «المفارقة عند الخوارزميِّ في رسالته إلى البديهيِّ الشاعر أنفوذجاً» لتعزيز ضياء مشفيَّ في جامعة المستنصرية، و«المفارقة التصويرية في شعر مهيار الدليميِّ» لعامر صلال الحسناوي بجامعة المثنى في مدينة السماوة العراقية. وفي إيران أيضًا لقد اهتمَّ باحثون كثيرون بقضية المفارقة بأساليب متعددة ومتباينة عن الآخر؛ منها: مقالة «المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي» لحميد ولی زاده وعلي خالقی وعلی صیادانی؛ في هذه المقالة اهتمَّ الكتاب بأنواع المفارقات التصويرية كالمفارقة اللاشخصية ومفارقة الاستخفاف بالذات ومفارقة التنافر البسيط والمفارقة الدرامية في شعر معروف الرصافي، وأيضًا مقالة تحت عنوان «بارادوكس خاستکاه ویشنهی آن در بلاغت عربی» لغلامرضا کرمی فرد وفرزانة مهرکان؛ خصَّص الباحثان هذه المقالة بفحص المفارقة ومعالجتها في الأدب العربي من حيث أبعاده البلاغية؛ ومقالة لعدنان طهماسي بعنوان «متناقض‌نمای در نمادهای شعر انسوده المطر» لبدر شاکر السیاب؛ والكاتب في هذا المقال سعى إلى تبيين المفارقة والرموز الشعرية وأيضًا كيفية ظهور المعنى في انسودة المطر بحيث وصل في النهاية إلى نتائج متعددة منها استخدام الألفاظ والحالات المتفاارة في آنٍ واحد كالفرح والحزن والرطب والجفاف والموت والحياة عند بدر شاکر السیاب. ومقالة لروح الله صيادي نژاد تحت عنوان «متناقض‌نمای در شعر عربی معاصر بر اساس شعر محمود درويش وأمل دنقل وسعدي يوسف»؛ حيث اهتم الكاتب في هذه المقالة بدراسة المفارقة في النصوص الأدبية العربية كما يرسم التصاویر البارادوکسیّة في الشعر المعاصر وبيان أنواع المفارقة من حيث العناصر الدستوري. لكنَّ الكتاب في هذه الدراسة المسمَّاة بدراسة تحليلية لظاهرة المفارقات اللغوية والمعنوية عند أدونيس، كما واضح من اسمها، سعوا إلى استخراج المفارقات اللغوية والمعنوية من أشعاره وتقسيم المفارقة المعنوية إلى قسمِي المتشاءمة والمتفايلة؛ حيثُ في الدراسات السابقة في مجال دراسة المفارقة لم يعالج هذا البحث بهذه الطريقة وهذا الأسلوب بتاتًّا.

المفارقة لغةً واصطلاحًا

المفارقة لغةً، كما جاء في المعجم الوسيط، هي مصدر «فارق» بمعنى باعده، ويقال: فارقَ فلانًا من حسابه على كذا وكذا: قطع الأمر بينه وبينه على أمرٍ وقع عليه اتفاقهما^١. وفي لسان العرب، هي بمعنى المباهنة والاسم الفرق، وفارقَ فلانْ امرأته مفارقةً وفرقًا: بائنهَا^٢. إذن المفارقة هي الفرق والافتراق والفصل والتباين بين شيئين أو أمرين أو موقفين، لاسيما إذا كان الأمران على طرف نقيض. وفي العصر الحديث تعادل المفارقة المصطلحين: Irony؛ Paradox و: Paradoxum اللاتينية المكونة من Para أي المناقض، و doxa التي تعني الرأي والعقيدة^٣. إذن Paradox يعني أن يكون في العبارة تناقض ظاهري يزول بعد التدقيق والتفيش. وأماماً Irony فيعني «التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزم... وتعني أيضًا حدوث ما لا يتوقع»^٤. قد ورد "Irony" لأول مرة في كتاب أفلاطون أبي «الجمهورية» على لسان أحد الدين وقعا فريسة محاورات سقراط^٥. مما يقطع باليقين في كون المصطلح فلسفياً. حدثنا أرسسطو عن ظهور هذا الفن قائلاً: «أوميروس» أول من أظهر شكل صناعة هجاء ليس فيه الهجاء فقط، ولكن من باب الاستهزاء والمطازنة»^٦. أماماً المفارقة اصطلاحاً، فهي أسلوب يعبر عن معنى ما بشكل يخالف ظاهرة ذلك المعنى؛ فتجد التباين والخلاف بين السطح والعمق. والمنطقة يعبرون القصبيين متناقضتين، إذا استلزم صدق إحداهما، كذب الأخرى^٧.

للمفارة الأدبية مقومات ومحاذات هي، أولاً: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحي، والمستوى الكامن، ثانياً: إدراك التعارض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، وثالثاً: وجود صحة في المفارقة^٨.

^١. إبراهيم أنس وغيرة، المعجم الوسيط، ص ٦٨٥

^٢. محمد ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ص ١٢

^٣ . David, B Guralink **Websters New World Dictionary**, prentice Hall press ١٠٢٦ وامير جناري، متناقض خابي در شعر فارسي، ص ١٣

^٤. نصرت عبدالرحمن، في النقد الحديث، ص ٦١

^٥. نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص ١٣١

^٦. أرسسطو طاليس، فن الشعر، ص ٩٣-٩٢

^٧ . P, Edward **The Encyclopedia of Philosophy** , pgv١

^٨. نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص ١٣٣

وفي اللغة العربية معادلان لـ "Paradox"؛ الأول هو المفارقة، والثاني «التناقض الظاهري».^١ وأما المفارقة الظاهرية فهي عبارة تبدو متناقضة أو غير معقوله في ظاهرها مع أنها بالفحص والتأمل يتبيّن أنّ لها أساساً من الحقيقة.^٢ واتسع النطاق الدلاليّ لهذا المصطلح إلى النقد الأدبيّ والبلاغة؛ حيث شاع استخدامه فيما كمصطلاح سائد، له دلالته الخاصة. وعلى الرغم من المفارقة في علم النطق فإنّ المفارقة الأدبية ليست عديمة المعنى، لأنّها «عبارة تبدو متناقضة أو غير معقوله في ظاهرها، مع أنها بالفحص والتأمل يتبيّن لها أساس من الحقيقة».^٣

لم يدخل مصطلح المفارقة (Paradox) بوصفه أسلوبًا أدبيًا استخدمه الشعراء والكتاب، في الاستعمال الأدبيّ العامّ حتى بدء القرن الثامن عشر على الرغم من قدم مفهومه؛ كانت استخداماته كثيرة ومتعددة، الأمر الذي جعل المفارقة مصطلحاً عامّاً وغامضاً وغير مستقرّ ومتعدد الأشكال، إذ يتغيّر معناها من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان، بل إنّها تتغيّر من إنسانٍ إلى آخر فهماً وغايةً، حتى استطاع عدد من الباحثين أن يخصّ ما يقرب من (١٥) لوحاً من ألوان المفارقة في الشعر والنشر^٤. هذا عند الغربيّين وأما في اللغة العربية فلم يحاول أحدٌ من الباحثين – القدماء والحداثين – أن يتصدى للمصطلح وتحديده، على الرغم من ظهوره واضحًا في الأدب العربيّ قديمه وحديثه، ولعلّ سبب ذلك اختلاط مفهوم المفارقة بكثير من الأشكال البلاغية كالسخرية والتهكم وتأكيد المدح بما يشبه النذمّ وتأكيد النذمّ مما يشبه المدح.

تستعمل المفارقة في مجالات مختلفة، لتبيّن أهداف ومقاصد شتّي منها: علم النطق و الفلسفة والأدب والنصوص الدينية و....؛ نشير باختصار إلى استعمالها في النصوص الدينية:

المفارقة في النصوص الدينية

إنّ المفارقة هي أن تقول شيئاً وتقصد سواه، وهي شكل من أشكال القول يساق فيها معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر غالباً ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر. إنّ الله عزّ وجلّ أنتي بحملِ وآياتٍ متضادّة ومتفارقة وافرة في القرآن الكريم ليعبّر عمّا يقصده هداية عباده، على سبيل المثال في سورة البقرة: ﴿وَلَكُمْ فِي الْفِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولَئِكُلَّابِ﴾ (البقرة / ١٧٩)، في هذه الآية نرى مفارقة

^١. سعيد علوش، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، ص ١٦٢ .

^٢. نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص ١٤٠ .

^٣. مجدي وهبة و كامل المهنيس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، صص ١٢٣ و ٣٧٦ .

^٤. دي. سي. مبوياك ، المفارقة وصفاتها، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لوزون، ص ٢٠ - ٢٥ .

بديعة جدًّا، لأنَّ «القصاص» يحكي عن القتل والموت لا عن الحياة، أمَّا إذا لم يكن حكم القصاص والقتل، لن تكون حياة ويفشى القتل في المجتمع ويصير أمراً عادياً و في هذه الحالة تندد الأخطر والحوادث حياة البشر ولم يكن مُرتاح البال ولو لحظةً. و في آية أخرى يقول سبحانه وتعالى: ﴿لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَفْوًا إِلَّا سَلَامًا﴾ (مريم / ٦٢) و﴿لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَفْوًا وَلَا تَأْتِيَمَا إِلَّا قِيلًا سَلَامًا﴾ (الواقعة / ٢٥ - ٢٦) من المؤكَّد أَنَّه في الجنة لن يكون لغُور ولا هُو باطل، وهنا في هذه الآيات إِنَّ اللَّهَ سَبَّحَهُ وَتَعَالَى يَصِفُّ الْجَنَّةَ، وَمِنَ الشَّوَاهِدِ وَالْقَرَائِنِ الْمَوْجُودَةِ نَصِّلُ إِلَى هَذِهِ النَّتْيَاجَةِ أَنَّ هَذَا الْكَلَامُ فِيهِ تَنَاقُضٌ ظَاهِرٌ وَبَطَرْكِيْزٌ وَاسْتَمْدَادٌ مِنَ الْفَكْرِ، يَزِيلُ ذَلِكَ التَّنَاقُضَ وَتَكَشِّفُ حَقِيقَةَ الْآيَةِ وَالْمَهْدُ فِي بِيَانِهَا.

أدونيس^١ وأنواع المفارقة عنده

أدونيس من الشعراء المجددين في الشعر العربيّ و من رواد الشعر الحديث الذين حاولوا التحرر من الإطار التقليديّ. كان من حوله عدد من الشعراء الجدد بينهم يوسف الحال ومحمد الماغوط وإنسي الحاج وسواهم. وهو أول شاعر في العصر الحديث يكتب عن التراث الفكريّ والأدبيّ لأمهته ويرشد إلى جوانبه المضيئة والمظلمة، فيبحث على استلهام الأولى وتجنّب الثانية، كما أَنَّه ربما يكون أول شاعر معاصر يختار من هذا التراث الأدبيّ خاذج شعرية ومنتخبات تذكرنا بجماسة أبي تمام ومنت Harran مع انتشاره في ذلك الشعر. فرفضه إطار الحياة الاجتماعيّ والسياسيّ، وأمله في يقطة قرميّة يزدادان خاصةً بها.

إنَّ اللغة الشعرية عند أدونيس مدينة إلى بلاغة اللغة العربية في مستوياتها الكلاسيكية وشديدة التعليق^٢. في شعر أدونيس ثمة أصالة وتعقيد، وكثير منه يميل نحو التصوّف والتأفيريّة، وهي نزعة متضادّة في ذلك الشعر. رفضه إطار الحياة الاجتماعيّ والسياسيّ، وأمله في يقطة قرميّة يزدادان

^١. هو الشاعر والناقد عليّ أحمد سعيد إسرئيل المعروف بأدونيس. ولد في سنة ١٩٣٠ م. في قرية قصابين بسوريا. (عليّ أحمد سعيد، أدونيس، ملس كردن روشناني)، ترجمة: حمدي كريمة خاني، ص ٨) درس في فربته على يد أبيه ثم التحق باللبسيبة الفرنسية في طرطوس حيث أكمل دراسته الإعدادية وأهى المرحلة الثانوية في الثانوية الرسمية باللاذقية وحاز الإجازة الجامعية في الفلسفة من الجامعة السورية في دمشق وحصل على الدكتوراه في الأدب العربيّ سنة ١٩٧٣ م من جامعة القديسين يوسف في بيروت (حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص ٢٣-٢٥).

إنَّ أدونيس هو أحد الشعراء المعاصرين القلائل الذين اشتهروا خارج العالم العربيّ (كامل البسوعيّ والأب روبرت بـ، أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سير و سير ذاتية، ص ١٦١).

^٢. سلمي الخضراء الجبوسي، الاتجاهات والمحركات في الشعر العربيّ الحديث، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، ص ٦٥٥

تلامحاً مع غيرها من مشكلات الوجود الأزلية. وتصبح تجربة هذا الشاعر، في أحسن تعبيرها وأرقها، مرآة عذاب الإنسان الأذلي وأمله وبخته الأبدية عن الحقيقة ضمن إطار التجربة العربيّة المعاصر في عالم يقف على مفترق طريق تاريخي. وإدراكه العاطفي يجد تعبيراً مباشراً في صور ورموز ذات نوعية رفيعة جداً أحياناً. إنه لصحيح أنه لا يبلغ دائماً نظام التوليف الضروري للقصيدة التأثيرية الجديدة، ليبلغ التنافس بين العناصر التي تكوّنها، ولكن لعله لا يرغب في الوصول إلى ذلك، مدفوعاً برفض أساسي لبلوغ التنافس في عالم عربي شديد التناحر في كل مجال^١.

تعددت أشكال المفارقة في شعر أدونيس كما تعددت أغراضها، فقد تقوم هذه المفارقة على استئثار ألفاظ اللغة وأصواتها ودلائلها، وقد تكون بناءً فكريّاً قائماً على إمعان النظر في الواقع والأشياء وقد تأتي تأكيداً لذات أدونيس المتعالية المتسامية؛ يمكن أن نحصر وجوه المفارقة وأنواعها من حيث اللفظ والمعنى كما بدت لنا في شعر أدونيس بالمقارنة اللفظية والمعنوية. وجدير بالذكر أنَّ للمفارقة أنواعاً كالمفارقة اللاشخصية، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التناحر البسيط، والمفارقة الدرامية و... التي لا نكتم بها هنا.

المفارقة اللفظية

هي المفارقة التي تستمدّ من الألفاظ وإمكاناتها الدلالية والصوتية قدرها على إحداث نوع من المفاجأة العقلية التي تصدم وعي القارئ وتتركه حائراً قبل أن تixer ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري للعبارة وصولاً إلى مراد الشاعر. ولما كانت المفارقة في أحسن خصائصها صنعة لغوية، فلا بد لصاحبها أن يكون ذا مهارة فائقة في تحريك اللغة على المستويين الدلالي والتراكبي، دون الوقوع في الخطأ اللغوي أو التعبيري^٢. وبعبارة أخرى تبرز المفارقة اللفظية عندما يعكس ظاهر الدلالة القضية، ويحسّن القارئ بالتغيّر بين المبني والمعنى، وهنا يمرّ القارئ بشائبة حادة بين اللفظ والمعنى؛ عرف محمد العبد المفارقة اللفظية بقوله: «هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهري»^٣ وهذا النمط كثير في القرآن كاستخدام البشري مع العذاب في قوله تعالى: ﴿... وَالَّذِينَ يَكْنُزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يَنْفَقُوهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرُهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (التوبية: ٣٤) أي أنذرهم؛ استعيرت البشرة التي هي الإخبار بما يظهر سروراً في المخبر به للإنذار الذي هو

^١. المرجع السابق، ٧١٤.

^٢. عبدالهادي خضر، المفارقة في شعر المشي، ص ٦٦ و ٦٧.

^٣. محمد العبد، المفارقة القرآنية دراسة بنية والدلالة، ص ٥٤.

ضده بإدخال الإنذار في جنس البشارة على سبيل التهكم والاستهزاء؛ فإن ذكر العذاب قرينة تدلّ على أنّ "بَشَرٌ" استعارة تبعة حكميّة^١ تتضمن مفارقة لطيفة لاجتماع تلك الأضداد. إنّ أدونيس كسائر الأدباء والشعراء أكثرَ في استخدام المفارقة اللغطيّة؛ نشاهد اتحاذ هذه البارزة في الأمثلة التالية بوصفها فنًا من فنون أدونيس التي يلفت نظره إليه لبيان أهدافه ومقاصده. يستخدم أدونيس في قصيدةٍ، التناقض اللغطيّ بين لفظين الدجى والبياض هكذا:

يولد التاريخ في شخة صدر / في النفاضة / ويلاقي في دجى الموت بياضه / كلُّ فجرٍ .

نرى أنّ أدونيس أتى بلفظين متناقضين لإيراد معنى واحد، وهو ملاقاة التاريخ مع النور والمداية من وراء ظلمة الموت ودجاه؛ وهذا في الوهلة الأولى هكذا يُخيّل للإنسان بأن ملاقات البياض في دجى الموت غير ممكن وهذا هو الصحيح دون أيّ شكّ وما هو معمول في العادة؛ لكنّ أدونيس لبيانفائدة الموت وإبرازها للتاريخ وبأن الموت أرجح له، استعمل هذه العبارة ليُفصّح عن ذلك المعنى والمفهوم المستتر في ذهنه؛ ربّما يقصد أدونيس بهذه العبارة بأنّ سير الزمان عاملٌ لإجلاء الأصداء من هيكل التاريخ وانضاحه.

في المفارقة اللغطيّة الشاعر أو الأديب كثيراً ما يقصد إلى أبداع جمالية لنصّه بنوع ما، وليس كالمفارقة المعنية التي، إضافةً إلى إبداع الجمال هدف إنشاء معنىًّا جديداً أيضاً؛ إنّ أدونيس قد استخدم المفارقات اللغطيّة لتحميل وتنزيه شعره:

سرّ معي يُحفر على الأرض اليقين / والختين / سير معي نفتح على المغلق باباً وكتاباً / سير معي ت شبّك على الحلم الجفون / ويكون كلُّ ما ليس يكون .^٢

في هذه الأبيات واضح أنّ أدونيس أنشأ تناقضًا ظريفاً من لفظين متناقضين وأوجّد شيئاً من الشيء الذي ليس له وجود خارجي؛ أدونيس يخاطب مخاطبه ويقول: رافقني وسِرْ معي لنطرق الطرق ونسير في الآفاق وبلغلاق عيوننا وفي الحلم والرؤيا نجعل كلّ شيء هينٌ ممكِن للوجود والحياة. نرى أنّه في العُرف الفتح والغلق لفظان متضادان، لكن حالة الفتح نفسها تصبح صادقة إلا على مكانٍ أو شيءٍ مغلق؛ والنتيجة أنّ اللفظين هبنا متناقضان، من جهةٍ، ومتتفقان من جهةٍ أخرى.

هكذا يقول في قصيدةٍ أخرى:

^١. سعد الدين النفرازاني، شرح المختصر، ٣٥١ و ٣٦٤.

^٢. علي احمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ١٤٥.

^٣. المرجع السابق، ص ١٤٦.

فيبيق أنت من يرى ظلامنا / يحسُّ كيف نمحى / فيبيق مُتْ فديٌّ لنا / فيبيق ولبدأ بك الحراق^١ /
لبدأ الشقاقي / لبدأ الحياة / يا أنت / يا رمادٌ يا صلاة^٢.

فينيقي أسطورة الموت والبعث والحياة؛ تلمع هذه الأسطورة في كلّ أشعار أدونيس، لأنّ أملاً من آمال أدونيس هو إحياء الأقطار العربية وتقافتها مرّة أخرى، لهذا ينشئه تلك الدول العربية الهاشمة بفينيق، لأنّ فينيق بعد الاحتراق والفناء، تعود له الحياة مرّة ثانية؛ في الآيات التي سبق ذكرها، استخدم أدونيس معاً لفظ الحراق والشقاقي التي قابلت بعضها البعض وتناقضت في المعنى لبيان حقيقة فينيق وزعم أنها في آنٍ واحد يبدأ بها الدمار والهدم والحريق والمعنة والسرور، هكذا تارةً تخلق الحزن والغمّ وتارةً تخلق الخبر والمرح.

كما يقول أيضًا:

ينبغي أنْ أسافر في جنة الرمادِ / بين أشجارها الخفية / في الرماد الأساطيرِ وال Manson والجزءَ
الذهبية^٣.

الرماد ملازم الحرائق والنار، والجنة بعيدة عن الحرائق! في عبارة "ينبغي أنْ أسافر في جنة الرماد" بين الجنة والرماد تناقض؛ واستعمال هذا التركيب يُري لنا أنّ أدونيس يقصد من هذا التناقض ترسيم جو المجتمع الذي كان يعيش فيه أيّ أنه كان مجتمعاً جميلاً في زمنٍ وأصبح رديئاً كرداة الرماد في زمنٍ آخر. و يقول أيضًا:

كان أبوقاماً مشتعلًا كاجمر / خلف شتاء الليل والأحلام / يكتب أغنية / بالقصب المكسور/
بنجمة الميلاد / عن رحلة الصيف الشتائية / سوداء سحرية / تحية الآتي إلى بغداد^٤.

غير أدونيس عن الرحلة التي لم تكن في موعدها المقرر وفي غير الزمن الذي يناسبها بتعبير طريف وجميل جداً، وأنذ لها عنواناً بدليعاً وهو "رحلة الصيف الشتائية"، يعني بهذا التعبير، الرحلة التي عملت في الصيف لكن أطلق عليها رحلة الصيف الشتائية بسبب عدم الإفاده لها. استعمال اللفظين المتناقضين "الصيف" و"الشتاء" لتعبير واحد، زاد على كلام أدونيس طلاوة وحلاوة.

^١. المرجع السابق، ص ٧٧.

^٢. المرجع السابق، ص ٤٣٥.

^٣. على أحمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ١١٦ و ١١٧.

في قصيدة "آخر السماء" من دفتر «أغاني مهيار الدمشقي» يستخدم المفارقة اللغوية بشكلٍ آخر التي يريد بها وعي المتلقى وتنبهه ليتأمل في شعره؛ خاصةً هنا حينما يستفيد من تناقضين مختلفين في آنٍ واحدٍ:

يعلم أن ينهض أنيهار / كالبحر أأن يستعجل الأسرار / مبتدأ سماءً في آخر السماء^١.

التناقض الموجود هنا هو بين ينهض وينهار لأنهما فعلان متناقضان؛ النهوض هو عمل الاستقامة والوقف، لكنَّ الانهيار يعني الخسارة والهدم وهو ضدَّ الوقف. وأيضاً بين الابتدأ والآخر علاقة تناقض وتناقض في اللفظ والظاهر.

وفي مكانٍ آخر:

أنا فيضٌ في أمي و عييقٌ / مرٌّ في كونها العتيق الجديد/ مطلق في كيانها، فأنا فيه / كيانٌ طلقٌ بغير حدود^٢.

في شطر "مرٌّ في كونها العتيق الجديد" الذي أصل الجملة هو: مرٌّ الجديد في كونها العتيق، كلمني العتيق والجديد متقابلان متناقضان، استعملهما الشاعر معًا ليلبس المعنى والمفهوم حليةً طريفةً مبدعةً. واضح أنَّ اللفظين تنافراً بالظاهر فقط، لكن من حيث المعنى يمكن أن تطرأ على أيِّ قديم ومندرس في أيِّ زمانٍ حالة جديدة وتتجدد ما صار عتيق في الواقع. أيضاً:

يضمّنا الموت إلى صدره / مغامراً، زاهداً / يحملنا سرًّا على سرّه/ يجعل من كثرتنا واحداً^٣.

«المغامر» هو الشخص الذي يسيح ويدور في الأرض ليكشف عن حقيقة الأشياء أمّا الزاهد فهو الشخص الذي يقضي عمره في عزلة للتبعد والتمسّك بالحق؛ هذان اللفظان (المغامر والزاهد) متناقضان لفظاً لكن في المعنى لا يكونان متناقضين ويقصد بهما أدونيس أنَّ الموت مرّة يضمّنا إلى صدره كمغامر ومرة أخرى يضمّنا كزاهد. وأمّا التناقض الثاني الذي هو موجود في هذه العبارة فهو جعل الكثرة وحدة في اللفظ كما هو شيء بعيد عن النظر، وفي البداية، تبدو جملة «يجعل من كثرتنا واحداً» للمخاطب جملة بعيدة عن الواقع، لكن من حيث المعنى وبعد التأمل فيها يمكن أن نصل إلى معناها الحقيقي الذي هو ممكن الحدوث. وللفظ كثرة نقىض للفظ وحدة؛ والشاعر يقصد من لفظة واحد،

^١. المرجع السابق، ص ٢٦٧.

^٢. المرجع السابق، ص ٢٧.

^٣. المرجع السابق، ص ٣٧.

الاتحاد والسلام بين الجماعة. وواضح أنّ هذه المفارقة اللفظية هنا، تبدو مستخدمة لتجحيل وتزيين ظاهر الشعر وتطريقه.

المفارقة المعنوية

المفارقة المعنوية هي الظاهرة التي وراء مظهرها الطبيعي ومعاييرها المقبولة عند الكلّ حقيقة خفية مخالفة للذك الظاهر البين؛ إذن إبراز هذه الحقائق، في النّظرّة الأولى تبدو متناقضة لأنّها لا تتفق مع العادة والمنطق السليم^١.

قد واجه الإنسان على مرّ العصور الحياة وما فيها من خير وشرّ وأمل ويأس وفرح وألم، حيث نلاحظ أنّ النفس البشرية مفطورة على حبّ الخير وبغض الشر ولذلك تجدها تفرح وتستبشر إذا ما سمعت ما يسرّها وتحزن وتتفرّ إذا سمعت ما يسوّرها^٢؛ فبرزت هذه المواجهة في نزعتين أساسيتين تجاه الحياة: التّرعة التّشاؤمية والتّرعة التّفاؤلية.

المفارقات المعنوية عند أدونيس أكثر استعمالاً من المفارقات اللفظية؛ لأنّ كلّ مفارقة لفظية في الأصل هي مفارقة معنوية، لكن عكس هذه القضية ليس صادقاً. نأتي بأمثلة من المفارقة المعنوية في أغراض شتّى كالتالي، ليتبّعها مقدار وكيفية استعمال هذه الظاهرة عند الشاعر الكبير أي أدونيس؛ ومن الأغراض التي هي هامة جلية عند أدونيس هي التّشاؤم والتّفاؤل، نبحث عنها في ما يلي:

١- التّشاؤم

التشاؤم هو الاشتراك من شيء أو من شخص، وهو ضدّ التّيّم^٣. التشاؤم هو صراع ذاتي أو حالة نفسية في الإنسان، ينبع عن القلق والخوف تجاه الأزمات والأحداث، أو تجاه قضايا فكرية أو سياسية أو اجتماعية، فيصاب المرء بالسأم والاضطراب والتوتر. الإنسان المتشائم يفقد التوازن ويشعر بانعدام الأمان والآمان والفرح والسعادة. التشاؤم ظلّ ولايزال شائعاً في جميع الآداب وعند الشعوب بأسرها، لكن تختلف دواعي هذه الظاهرة ومظاهرها من عصر إلى عصر^٤. التشاؤم نتيجة لأمزجة الشعراء الحزينة وظروفهم الخاصة ولتأثيرهم بالقضايا الاجتماعية المأزومة وبالاتجاهات الفلسفية والأدبية كالرومانسية و.... وهناك علاقة مباشرة بين الأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وبين التشاؤم

^١. تقى وحيديان كامبار، متناقضون غا در ادييات، ص ٢٧١.

^٢. حابر السمرري وعبر سليمان محسن الطرطور، التطير و آثاره وسبل علاجه، ص ٢.

^٣. حلبي جرّ، فرهنك عربي فارسي لاروس، ص ٥٧٣.

^٤. هادي نظري منظم وخاطرة أحمدي، التشاؤم في شعر أبي العلاء المعري وعبد الرحمن شكري، ص ١٩٨.

عند الشعراء؛ فالأدب، شعره ونثره، قد يكون صورة لما يجري في المجتمع، والشاعر ذو شعور مرهف وإحساس عميق وهو يتاثر بالأوضاع الاجتماعية كما نلاحظ في مرّ العصور خاصةً في العصر الحاضر، حيثُ اصطبغ الأدب في بعض الأحيان بالحزن والتباوُم^١. يقول شوقي ضيف: «قد يصطبغ شعر شاعر بصبغة خاصة كالتفاؤل أو التشارم، والتباوُم ينبع عن ظروف الشاعر الخاصة وتفكيراته الحزينة»^٢. وإلى جانب العوامل الاجتماعية والسياسية نلاحظ أسباباً أخرى كالعاهات الجسدية (العمى)، والعرج (...) والهواجس النفسية كالتفكير والتأمل في الموت والفناء والرُّوال والفقر والمرارة الاجتماعية المتردية للأديب وغيره. والإنسان كائن يتفكر ويتأمل، ويسوقه تفكّره نحو ألوان من الحزن والأسى وضروب من اليأس والقنوط وبالتالي التباوُم؛ وهو وبالتالي يبثّ أحاسيسه وعواطفه في الشعر والأدب ويشكّر المصائب والأزمات والآلام بوساطة اللغة^٣. نقصد بهذا العنوان تفريج المتاقضيات الموجودة في الأشعار التي أنسدتها أدونيس في حالة من اليأس والتباوُم وعدم الرجاء، كالتالي:

نواخذ أيامنا حُطّمت / ولم يبق فيها ستار / وفجر أسطيرنا مغلق يُحيط أجفانه الغبار^٤.

في «نواخذ أيامنا حُطّمت ولم يبق فيها ستار» تناقض معنويّ، لأنّه حينما يحيط نواخذ الأيام، لم يبق ضوء ولا نور وكل مكان يصبح مسوداً مظلماً، لذا لا يحتاج إلى ستار ولا إلى أيّ مانع آخر، لأنّ النافذة هدمت ولم توجد من الأساس والعرق. لفظ التحطيم وأيضاً الفجر المغلق وإحاطة الغبار تدلّ على تباوُم الشاعر.

إن المفارقة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شيئاً لكنه في الحقيقة يعني شيئاً آخر تماماً؛ أدونيس هنا في هذا الشاهد أيضاً يستعمل هذه النكتة الظرفية: **يُحَّصُّونَهُ / هُوَ كَا الشِّرْنَقَةِ الصَّفِرَاءِ / يَحْيَا فِيهِ مَوْتُهُ**^٥.

الشرنة هي غشاء واقٍ من خيوط دقيقة تنسجه بعض الحشرات حولها كدوّدة الفرز^٦؛ لتحمي به في طور من أطوار حيّاتها^٧. التناقض معنويّ في عبارة «يَحْيَا فِيهِ مَوْتُهُ»، لأنّه في العادة لا يمكن أن يحيى الموت

^١. المرجع السابق، ص ١٩٩.

^٢. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص ١١١.

^٣. هادي نظري منظم، وخاطرة أحمدي، التباوُم في شعر أبي العلاء المعري وعبد الرحمن شكري، ص ١٩٩.

^٤. علي احمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ١٣٠.

^٥. المرجع السابق، ص ١٤٩.

^٦. مصطفى، إبراهيم والآخرون، المعجم الوسيط، ص ٤٨١.

الموت بأيّ وسيلة، لكن حينما نتأمل في القضية يتضح لنا بأنّ الشرنقة تموت من جهة وتحيا من جهة أخرى، وحياتها مرّة أخرى هي مقدمة لموت قادم، وأدونيس أخذ هذا التشبيه لتشابه الصوت بتلك الشرنقة من جهة الخفض والبساط. هنا بحوج الصوت وحياة الموت يمكن أن تدل على التشاوُم الذي أحبط به الشاعر.

لو توّقفنا عند المفارقة المتفوقة التي يحدّثها النص الآتي الذي يتحدث عن صقر قريش الذي قام من بلد العراق وخرج إلى الأندلس وأسس دولة اموية هنالك حيث هرم العباسيون الحكومة الاموية في العراق، لو جدنا أن النص يرتقي إلى درجة لوحه طريفة رسّمها مصوّر بارع صور أجزاء الأحداث بدقة ومهارة مدهشة:

والصقر في الحنين في الحيرة بين الحلم والبكاء / والصقر في متابه، في يأسه الخلاق / يبني على النذوة في نهاية الأعمق .^١

في العادة اليأس هو قاتل، لكن أدونيس استخدم له معنى خلاف المعنى الذي اعتاد عليه في الاستعمال وهو تركيب "يأسه الخلاق"^٢؛ في هذا النوع من التأليف الذي أوجده أدونيس بين لفظين متناقضين واستخدمهما متساندين، يقصد من هذا البارادوكس المعنويّ المبالغة وإبراد شدة اليأس الموجود. في هذه الأسطر إضافة إلى "يأسه الخلاق" تشاهد تناقضًا معنوًّا ثانًّا وهو البناء على النزوة في نهاية الأعمق! لأنّه من المعلوم بأن النزوة تكون في الأعلى وفي القمم لا في الأعمق والغور. يزيد الشاعر أن يرسم صورة وسيمة من الأعلى والقسم التي لم يستطع أن يصل إليها أيّ أحد من شدة وسامتها وعلوها وبعدها عن وصول يد المرء إليه. وألفاظ البكاء، والمتاه، واليأس ونهاية الأعمق تتّل على حس التشاوُم.

كيف استطاع أدونيس يضيء الطريق من السواد؟ هذه مفارقة ولا ريب أنها أمر يدعو إلى الدهشة والاستغراب والبحث عن تسويغ مناسب لهذه الغربة:

وكان، والسواد في طريقه يضيء / يغيّر السماء / يعشق من مات ومن يحيى / ويهجر الأحياء .^٣
السواد يمحّكي عن الظلمة والضياء! في شطر "السواد في طريقه يضيء" نرى تناقضًا معنوًّا لطيفاً؛ ضياء السواد هو تناثر الظلّام وانتشار ذلك الضياء في مسير ذلك الشخص الذي يمحّكي عنه ويمكن أن

^١ علي أحمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ١١٤.

^٢ المرجع السابق، ص ١٢٩.

يكون هو الشاعر بنفسه أو بطل أشعاره. سيطرة السوداد على الطريق تعني الحيرة والته، كما حبّ الأموات وهجر الأحياء يشيران إلى وجود التنشّؤ في نفس الشاعر.

وفي البيت التالي في النظرة الأولى، يبلو بكاء السكون أمراً غريباً ما، لكن عند التعمق في أسرار المعنى الشعري سنجد أنَّ أدونيس يقصد به عمق الفاجعة والمصيبة التي نزلت عليه:

علي بيتنا كان يشhec صوتٌ وييكي سكون / لأنَّ أي مات، أجدب حقلٌ وما ت سنونو^١.

البكاء يكون مع صحيح وأصوات تؤوه من الحزن والألم؛ لم يستطع السكون أن يكفي للزوم الصوت والضجيج مع البكاء؛ لذا "يكي سكون" يريد به الشاعر بأنه حينما مات أبوه أخذ كل شيء يكي وينوب من فقدانه، حتى السكون الذي لم يحلك ولم يتنفس، أخذ يكفي من الفقدان والأسى. شهيق الصوت وبكاء السكون وموت الأب والستونو وأيضاً جدب الحقل كلها تحكى عن تشاوُم الشاعر من كل حدث يصيبه.

المفارقة المستعملة في شعر أدونيس لها دلالة على عمق موهبته وغزارة لغته وقلقه المستمر حيال
شعره ورغبته في تطويره وإجادته. يقول الشاعر:

ماش علی اجفانه سادراً / مجرّه مدید آهاته / تلطمہ الحیرة آئی مشی / کائنا سکنی خطوط اته ۴.

الخطوة تعني التحرّك والتقلّل من مكان إلى مكان آخر! "سكنى خطواته" تناقض معنويّ وهي تعني الملوء والسكنون الذي تركه الحيرة على تلك الخطوة في حين التحرّك والمشي. جرير الآه والحسرة ولطم الحيرة وسكون الخطوة تصور لنا حالة من الحالات النفسية الطارئة على الشاعر، وهي حالة الشاؤم.

إن المفارقة التي يجدها في هذه الأبيات تمثل في المعانى المتضادة التي تصلم القارئ وتدھشه لغابتها، و من جراء أدونيس هي تخطي التقاليد التي استطاع إلى حدٍ كبير يكسرها ويعلو منها في إبداع الشعر في عصرنا الحاضر :

علق بالغيب فأجفانه / رملية الأفق / كأنما، من يأسه، شمسه / تغيب في الشرق^٣.

ما نراه كُلّ يوم هو طلوع الشمس من المشرق وغروبها من المغرب؛ لكن أدونيس في هذا التناقض المعنويّ رسم بصورة جميلة شدّة اليأس والتشاؤم وشبيهه بغروب الشمس من ناحية المشرق وأعرب عن

^١ . المرجع السابق، ص ٤٠.

٢. المجمع الساقي، ص ٥٧.

٣ . المجموع المسائية، ص ٥٧.

موضوع بخلاف العادة والأصل لشدة المبالغة فيه، أي اليأس والتشاؤم إلى حدٌ غالب عليه الذي جعل كلّ شيء في حياته مقلوبًا، حتى الشمس تشرق من الغرب في عالمه. كون الأفغان متربة ورملية وجود اليأس وأيضاً غروب الشمس من جهة المشرق ثري للمتلقى حالة تشاؤم تجري في بيان الشاعر. المفارقة في شعر أدونيس تنشأ من منظور نفسي ينمو عن حالة وقع الشاعر في مواقف مختلفة؛ في قصيدة "جحون بين الموتى" يقول:

خَرَسُ الأَصْدَاءِ فِي سَعِيِ تَفَوَّهٍ / أَنِي صَرَّتُ مَشَوَّهٍ...^١

الصدى يعني انعكاس الأصوات وتكرارها، والخرس يعني الالاتكلم! في شطر "خرس الأصداء في سعي تفوه" يتضح لنا بأن بارادوكساً طر Isaً يمكن في العبارة؛ وهو صمت انعكاس الصوت في سمع الشاعر! الصدى يحكي عن المهمة والتكلم، في حالة أنه يجب أن يوجد صوت ليتردد الصدى وينعكس في الآفاق؛ استعمال الخرس في مساندة لفظ الصدى يعبر عن امتلاء سمع الشاعر من الأصوات وموت انعكاسه في أذنيه وعدم فهم الصدى. وجود خرس الصداً وكلمة التشوه ههنا تبيّن لنا تطير الشاعر وتشاؤمه.

وأيضاً في الأسطر التالية من قصيدة "وجه مهيار" التي استطاع الشاعر أن يرسم فيها صور غريبة وجديدة من المفارقة من حيث المعنى والمفهوم:

وَجْهٌ مَهِيَارٌ نَارٌ / تَحْرُقُ أَرْضَ النَّجُومِ الْأَلِيفَةِ / هُوَ ذَا يَتَخَطَّى تَحْوُمَ الْخَلِيفَةِ / رَافِعًا بِبِرْقِ الْأَفْوَلِ / هَادِمًا كُلَّ دَارٍ.^٢

عادةً يرفع الناس بيرق الظفر والانتصار لا بيرق الأفول! التناقض المعنوي في نفس جملة "رافعاً بيرق الأفول"؛ يمكن الهدف من استعمال هذا التناقض هو الأفول والانحطاط الحقيقى الذي كان مهيار إلى حدٌ ما جاداً في تحققه، حتى يظنّ كأنه غلبة وظفر. إن الاحتراق، والهدم والتدمير، ورفع بيرق الأفول في هذه القطعة تشير بصورة واضحة إلى تشاؤم الشاعر.

وفي مكان آخر في قصيدة "الضياع" في ديوان «ساحر الغبار» يقول:

الله ما أحفلَ أَنْ يَضْيَعَ بِي وَجْهِي وَأَنْ أَضْيَعَ / مَنْتَلًا بِالنَّارِ / يَاقِبْرَ يَا هَامِيَّيِّي أَوَّلَ الرَّبِيعِ.^٣

^١. المرجع السابق ، ص ١٧٩.

^٢. المرجع السابق، ص ٢٦٨.

^٣. المرجع السابق، ص ٢٨٥.

الربيع فصل الجمال والنشأة والحياة الجديدة وهذا يعني البداية والولادة من جديد؛ جملة "يا نهايتي في أول الربيع" جملة متناقضة، لأنَّ أدونيس يقصد أنَّ نهايته كانت في أول الربيع الذي هو أصل الحياة وب بدايتها؛ في هذه العبارات يجعل أدونيس القبر منادِّي، ويُطْلَّعَ بـأنَّ هدفه من هذا النوع من التركيب هو في الأصل نداء الموت، لأنَّ الموت في الحقيقة نهاية من جهة وبداية وحيوية وحياة من جهة أخرى. وكلام «ما أجملَ أنْ يضيَّعَ بي وجهي وأنْ أضيَّعَ / ممتلئاً بالنار / ياقير يا نهايتي أول الربيع» في هذه القصيدة كافيةٌ يرسم لنا حالة أدونيس النفسية الناشطة من عدم الثقة بالدنيا وسيطرة الاشتراك عليه وعدم تقاوِله.

من المؤكَّد أنَّنا لا نستطيع القول إنَّ كلَّ قصيدة تضمّ مجموعةً من المتناقضات هي قصيدة مفارقة، فالمسألة لاتتعلق بالألفاظ فقط، ولا بالمعنى المتناقض، بل بمجمل الصور الشعرية الخلابة التي تنتجهها محنة الشاعر الحقيقي ورؤاه المبدعة واحساسه المرهف التي ترك المتنقي في حالة ذهول وحيرة وإعجاب^١. إذن نرى مفارقات شعر أدونيس لها صورة شعرية طريفة لامعة تحذِّب القارئ وتدهشه كقوله:

أقبل في هاويةِ أحجهل أن أراها / أخاف أن أراها / أقبل في هاويةِ مليئة / بفرحة المنيء والنذير / فرحة أن تصير / أغنيَّيِ أغنية سواها / تقود هذا العالم الضرير / فرحة أن أصير / خطيبةً، وخطأنا يحيَا بلا خطيبة^٢.

نرى في الشطر الأخير أيُّ "خطأنا يحيَا بلا خطيبة" تناقضًاً معنىًّا؛ عندما يصبح الإنسان مخطئاً يقضي باقي عمره مع تلك الخطيبة وهذه الحالة تسبِّب له الألم والكآبة والحياة اللامرήكة، لكنَّ أدونيس يرجو أن يعيش عمره وهو خطأ، ليفرح دون تلك الخطيبة ويُسِّرَّ من هذه الحالة التي منحت له فرصة الحياة مرَّةً أخرى وعلى رغم من أنه مخطئ يجيئ نفسه الشخص الذي لا يرتكب أيَّ جريمة؛ وهذا مجرد أمل، لأنَّ حلوته في الواقع بعيد عن النظر ومحنة المرأة. هنا يمكن أن نقول إنَّ لفظة الهاوية التي تدل على الجحيم والنار والاحتراق، و كلمات "العالم الضرير" و"المخطئ" تستطيع أن توصلنا إلى نتيجة واحدة وهي تناؤم أدونيس؛ خاصةً حينما نرى استعمالها في شتى قصائده بارزةً جدًا.

وفي النص الآتي أيضًاً مفارقة حميلة تعتمد على التضاد:

^١ هشام، فاضل محمود، المفارقة في الشعر ... إشكالية المفهوم والرؤية، ص ١٥٨.

^٢ علي أحمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ٢٩٢.

صَدِئَتْ عَرَبَاتُ النَّهَارِ / صَدِئَ الْفَارُسُ / إِنِّي مَقْبِلٌ مِّنْ هَنَاكَ / مِنْ بَلَادِ الْجَنُورِ الْعَقِيمَةِ / فَرَسِي
بِرْعَمٌ يَابِسٌ / وَطَرِيقِي حِصَارٌ^١.

«الطريق» كما جاء في المعجم الوسيط هي المتر الواسع الممتد أوسع من الشارع^٢ و«الحصار»: قيد الدابة و الموضع الذي يحصر فيه الإنسان^٣؛ يتضح لنا أنّ اللفظين متقابلان ومتناقضان؛ أدونيس يريد من هذا التناقض محدودية المناهج الموجودة أمامه وحصر الثقافة العربية التي لم تكن نشيطة و ذات انتعاش كثقافة بافي الأقطار. تركيبات «بلاد الجنور العقيمة»، و «فرسي برعم يابس» و «طريقي حصار» كلّها تشير إلى اشتئاز أدونيس وتشاؤمه. وفي قصيدة أخرى يقول:

(الناس نيام فإذا ما توا انتهوا) أو كما قيل: وأنتم نيام، فإذا انتهتم / ميتم، أو كما سيقال/ أنتم وسخ على زجاج نوافذني ويجب أن أحيككم، أنا/ الصباح الآتي والخريطة التي ترسم نفسها/ مع ذلك في أحشائي حمى تسهر عليكم مع ذلك أنتظركم....^٤

الموت يسبب للإنسان عدم التحرّك وعدم الانتباه وافتراق الجسم والروح عن البعض؛ «أنتم نيام فإذا انتهتم ميتم»، هذه جملة فيها بارادوكس وهو واضح لأنّ النائم إذا يصحو من نومه يرجع له وعيه وانتباهه، لكن كيف اليقظة تسبّب له الموت؟ يمكن أن يقصد أدونيس من هذا الكلام أنّ الناس عائشون في غفلة ومادام يقضون أيّاً هم في هذه الغفلة وهم عائشون والحياة مستمرة لهم، فإذا استيقظوا من هذه الغفلة وأرادوا أن يقضوا عليها يلزم أن يفنوا ويفدوا أنفسهم وحياتهم من أجلها. في هذا الشطر «أنتم وسخ على زجاج نوافذني ويجب أن أحيككم» يتجلّى تشاؤم الشاعر بوضوح وذلك بين للمتألّق.

أدونيس في قصيدة «مرثية عمر بن الخطاب» استخدم بارادوكس «الشمس له مظللة» بصورة جميلة حينما صاغ من نور الشمس ظلاً؛ يقول:

صوت بلا وعد ولا علم/ يصرخ، والشمس له مظلله/ متى تضرب يا جبله؟^٥

^١. المرجع السابق، ص ٣٥١.

^٢. مصطفى، إبراهيم والآخرون، معجم الوسيط، ص ٥٥٦.

^٣. المرجع السابق، ص ١٧٨.

^٤. علي احمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ٣٥٧.

^٥. المرجع السابق، ص ٤٢٤.

من الواضح أنّ الشمس مضيئة دائمًا و لن تستطيع أن تظلّ على حالة واحدة، لأنّ الظلال يلازم وجود جسم مظلم وله أبعاد ليسطع النور فوقه و هذا النور الساطع يجعل تحت ذلك الجسم الكدر ظلاً، من ثمّ يتّضح لنا بأنّ جملة "الشمس له مظلة" فيها تناقض معنويّ. صريح الصوت بلا وعد وتكرار لفظ متى أيضًا يبيّن لنا التطير الحاكم على تلك الحالة المتشائمة.

قد يخبط الشاعر المحدث لأحداث عنصر الصدمة أو الدهشة أو المفاجأة في نصه، وقد يمهّد لهذه الصدمة عدّة أبيات ليصل منها ومن خلالها إلى هدفه؛ هنا نرى أدونيس في هذه القصيدة مهدّ تمهيداً طريفاً لعرض هدفه، وهو رسم صورة جملة للعذاب:

خَلَّنا يَا أَبَا نَوْسَ / الْلَّيْلِي تَلَقَّنَا بِالْعَيَّاَتِ وَالْمَلَمِ / وَأَحْبَأْنَا طُغَّاءَ مَرَأَوْنَ كَالسَّمَاءِ / خَلَّنا لِلْعَذَابِ
الْجَمِيلِ وَلِلرِّيحِ وَالشَّرَرِ / نَقْتُلُ الْبَعْثَ وَالرَّجَاءِ / وَنَفْنَى وَنَسْتَجِيرُ وَنَحْيَا مَعَ الْحَجَرِ / نَحْنُ وَالشَّعْرُ
وَالْمَطَرُ / خَلَّنا يَا أَبَا نَوْسَ^١.

أيّ عذاب يكون جميلاً وله جمال؟ الجمال هو للأشياء التي يستأنس الإنسان برؤيتها ويسُرُّ من وجود ذلك الجمال في تلك الأشياء، لكنّ العذاب كما هو المعلوم من اسمه، يُؤذى الإنسان، ومadam يصدّم روح الإنسان وجسمه ليس أيّ جمال فيه! لكنّ أدونيس فمن عاداته أن يكسر الحواجز من المعانٍ والألفاظ المكبلة، ويبدع معانٍ جديدة من تركيب الألفاظ والمعانٍ المستعملة والمكررة؛ في "خلّنا للعذاب الجميل" خلق أدونيس مرّة أخرى تناقضًا معنويًّا بدليعاً. قتل البعث والرجاء من أبرز الكلمات التي هدّينا إلى أحد نتائجة التشاوُم من نفسية الشاعر.

المفارقة تحتاج إلى شاعر واعٍ وفطن يستطيع أن يستلهم من مواقف محددة مواقف متباعدة؛ إنّ أدونيس هو الشاعر البارع الذي استطاع يخلق آثارًا وصورًا كبيرة من مواقف محدودة كما هو واضح لكلّ من قراء ومارسوا أشعاره؛ في أول قصيده من «تحولات الصقر» في قصيدة "فصل الدمع" يقول:

أَمْضِي وَيَضِي مَعِ الْفَرَاتِ / تَبَعِي الْأَشْجَارَ كَالْأَيَّاَتِ / تَبَعِي عَيْنَانَ مِنْ مَحَامِرِ السَّيْنِ / أَرْقَصْ
فِي خَوَاصِرِ التَّتِينِ / مَعْ نَجْمَةِ سُودَاءِ^٢.

لون النجمة كلون سائر الأجرام السماوية مضيء ويسطع نورًا، هذا ما زراه في الواقع؛ "نجمة سوداء" نقىض ما عرفناه في الحقيقة؛ ربّما الشاعر يقصد من استعمال هذا التعبير دلاته على سوء الإقبال والحظّ وشبّه سوء الحظ هذا بشيء مظلم طلع في طالعه كنجمة سوداء تطلع في سماء مظلم.

^١. المرجع السابق، ص ٤٢٥.

^٢. المرجع السابق، ص ٤٦٥.

يتبيّن لنا أنّ أدونيس أخذ هذا التعبير لشابة المشبه والمشبّه به بالطوع والأفول والرداة. النجمة من أجمل الأشياء الموجودة في الكون؛ أيّ دليل غير الاشمئاز والتراوُم يمكن أن يجعل الشاعر يستخلص لها لون السواد؟! والجواب هو التراوُم الذي يمكن أن يصل إلى وجوده في نفس الشاعر من استخدام الألوان المكثّرة والتعابير الحزينة في كلامه.

ونقرأ في النص الآتي مفارقة موقفة تتحدث عن غواية دمشق؛ البلد الذي يخاطبه أدونيس كإمرأة في أشعاره دائمًا:

يا امرأةً للوحِل والخطيَّة / أيتها الغواية المصيَّة / يا بلدًا كان اسمه دمشق....^١

"الغواية" في المعجم الوسيط هي الإمعان في الصلال^٢ والمصيَّة أي منورة ولامعة؛ الغواية المصيَّة يريدها أدونيس دمشق الجميلة التي بمحملها تغوي البشر وتسوقه إلى الصلال وبعد عن الطريق الصحيحة. التناقض المعنوي في الغواية المصيَّة يكمن بين اللقطتين المتناقضتين اللذين استخدمهما أدونيس معاً لبيان معنى واحد. والوحِل، والخطيَّة والإغراء هي كلمات تسوق ذهن المتلقِّي إلى نوعٍ من التراوُم في نفس الشاعر.

هكذا يقول أدونيس:

حان ميعادُنا / من يلمُ الْبِقْوَلُ / من يهزُّ الفصون الْخَفِيَّة / في سهول الرُّؤَى ويجرُّ الْحَيُولُ / من بخيرِهَا القصيَّة / هُنَّا موحشُ الرِّحيلِ أنيساً إلى الرِّحيلِ؟!^٣

في شطر "هُنَّا موحشُ الرِّحيلِ أنيساً إلى الرِّحيل" لفظ «موخش» نقىض للفظ «أنيس»؛ كيف يمكن أن يكون النهر في آنٍ واحدٍ موحشًا للرحيل وأنيساً للرحيل أيضًا؟ أدونيس يقصد من استعمال هذا التناقض الذي ينشأ من حالته المتراؤمة، النهر الذي يجري ماؤه خلافاً لإرادته، أي ذلك النهر يهوي أن يبقى لكن الماء يجري على خلاف ميله إلى البقاء ويسير ويرحل به إلى مكان آخر.

وما زاد المفارقة بلاغة عند أدونيس أنه ينأى بنفسه عن قصد أو عن غير قصد عن التصرّيف بذلك، صائرًا إلى الأسلوب غير المباشر؛ يقول:

أغلقي / جسدانا زوايا وأغطيه ضيَّقة / جسدانا رتاج وسقاطة والمرُّ إلينا / ولله في البابات المعرَّش في الفسحة الضيقَة / بين أفحاذنا والعيون / ولله يفرز الجحون.^٤

^١. المرجع السابق، ص ٤٦٨.

^٢. مصطفى، إبراهيم الآخرون، معجم الوسيط، ص ٦٦٧.

^٣. علي أحمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ٤٨١.

"الفسحة" في المعجم الوسيط هي السُّعَةُ^٢ وـ"الضيقة" هي الفقر والشدّة^٣؛ وفي الترتيل العزيز: «وَلَمَّا
جاءَتْ رُسْلَنَا لُوطًا سِيءَ بِهِمْ وَصَاقَ بِهِمْ ذَرْعًا» (هود، ٧٧) وـ«وَلَقَدْ تَعْلَمْ أَنَّكَ يَضْيِيقُ صَدْرَكَ بِمَا
يَقُولُونَ» (الحجر، ٩٧) كما نشاهد أنَّ بين الفسحة والضيقة تناقضًا معنويًّا استخدمه أدونيس، ولا
يمكن أن يكون شيء في آنٍ واحدٍ فسيحًا أيٌّ وسيعًا و من جهة أخرى أن يكون ضيقًا وقصيرًا الحال.
 فعل أغلكي وكون الجسد زاوية والغطاء الضيق يحكى عن ذرة من التشاؤم الغالب على نفس الشاعر.

٢- التفاؤل

فَأَلَّا تَفْيَأِلْ بِالشَّيْءِ، أيٌ جعله يتغاءل به وهو ضد التشاؤم^٤. الشعراء ينشدون أشعارهم في حالات
مختلفة؛ الحالات التي تطرأ عليهم أو تصيبهم في طوال حياتهم؛ أدونيس أيضًا من هؤلاء الشعراء الذين
يرسمون التصاویر التي تخطر ببالهم أو تطرأ عليهم في تلك الحالات المترعة كحالة الفرح والحزن
والتشاؤم واليأس والرجاء وغيرها في قالب الشعر؛ هنا نريد أن نشير إلى الشعر المتفائل باستخراج
المفارقة المعنوية في قالب التفاؤل ونشرح ونبين تلك المفارقات المتفاولة الموجودة في شعر أدونيس، منها:
عِبْرَ أَيَامِكَ فِي الْمُسْتَقْبَلِ / مَوْعِدٌ لَمْ يَنْجُلِ / لَكَ فِيهِ طَفْلَةٌ تَرْضَعُ، كَالثَّدِيِّ، السَّنَبِيَّا / وَتُسْوِي لَكَ،
يُسْرَاها، مِنَ الْحَبَّ، يَمِنَّا^٥.

عند وقوع الموعد نرى تناقضًا معنويًّا و هو متفائل؛ عندما يقول أدونيس: عِبر أَيَامِكَ فِي الْمُسْتَقْبَلِ،
مَوْعِدٌ لَمْ يَنْجُلِ، ففعل "لم ينجُل" يبدل زمان الفعل إلى الماضي، فالمراد من هذا القول: أنه في طوال
أَيَامِكَ في المستقبل لك الموعد الذي لم يكشف في الرُّمن الماضي. استخدام "المستقبل والحب" هنا
يستطيع أن يجعل ذهن المتلقّي في مسار منير للحركة إلى الوصول إلى التفاؤل المسيطر على نفس
الشاعر فعلاً، لأنَّه يرجي المستقبل ويحدث عن الحب في حالة من الشعف والسرور.

إن المفارقة لدى أدونيس لم تكن شيئاً عبيداً طارئاً في حياته الشعرية، أو واقعه المعيش بقدر كونها
وليدة مواقف نفسية وصراعات عقلية كثيرة، وإلهادات ثقافية جمة قد نهل الشاعر من مشاربها

^١. المرجع السابق، ص ٥٣٣ و ٥٣٤.

^٢. مصطفى، إبراهيم والآخرون، معجم الوسيط، ص ٦٨٨.

^٣. المرجع السابق، ص ٥٤٨.

^٤. لويس معرف، التجدد في اللغة، ص ٥٦٦.

^٥. علي أحمد سعيد، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ١٤٧.

المختلفة سواء عقائدية كانت أو فكرية أو دينية أو تاريخية؛ أدونيس في هذا النص يشير بطريق غير صريح إلى حكاية فينيق:

لم يفنَ بالنار ولكته / عاد بها للمنشاء الأول / للزمن الم قبل / كالشمس في خطورها الأول / تأفل عن أحفاننا بفتحه / وهي وراء الأفق لم تأفل^١.

في المأнос وما اعتدنا عليه في الحياة أنّ النار تقني وتحرق من يقع فيها وتجعله رماداً؛ وتسوّيه كأنّه لم تكن له حياة ولا عيشة من قبل؛ لكن أدونيس من عاداته أن يكبل العادات الفاشية في استخدام الألفاظ والمعنى ويلبس الألفاظ زياً جديداً من معانٍ جديدة، هنا نرى أدونيس مرّة ثانية كسر المعنى المرسوم وأنشأ من التناقض المعنويّ معنى جديداً؛ في شطر "لم يفن بالنار ولكته عاد بها للمنشاء الأول" يشير إلى فينيق الذي يحترق ولم يفن من هذا الاحتراق لكن يعني حياة جديدة لمرحلة جديدة. وأيضاً الزمن الم قبل والعودة إلى النشأة الأولى وهكذا الاعتقاد بعدم أول الشمس يبنينا بوجود ريح من التفاؤل الذي يهب من نفس الشاعر.

أيضاً يقول الشاعر في حالة تفاؤل عن لهوه وزهوته:

قلبتُ كرسيّ عرضيّ: / فحين أزهو وألهو / أصوغ، في السرّ، نعشى / وحين أتعب، أمشي^٢.

المشي يحتاج إلى راحة ومن يكون تعباً لن يستطيع الحركة وتواصل الطريق. في عبارة "حين أتعب، أمشي" تناقض، لأن التعب يمنع المرء من الحركة والمشي؛ يقصد أدونيس من هذا التركيب بأنه حينما يكون في حالة، في آنٍ نطراً عليه حالة أخرى وينصرف عن تلك الحالة الأولى ويشغل نفسه بالحالة الجديدة؛ مثلاً في حالة الزهو واللهو في السرّ يصوغ نعشه وأيضاً في حالة التعب التي تلازم الاستراحة بعدها، هو يواصل الحركة والمشي. اللهو والزهوة يعني الحالة التي يكون المرء فيها فرحاً ومسروراً؛ استعمال هاتين الكلمتين بنوع ما يلمح إلى وجود التفاؤل في نفس الشاعر. ويقول:

هذه زلزلةٌ ترنو إليك / تُشتت تحت يدك / فائرها / وأدرها / ولـك الـلاحـدـ حـدـكـ / وسـعـ الدـنـيـاـ إـذـاـ شـئـتـ اـخـتـصـرـهـاـ: / جـمـعـ التـارـيـخـ عـنـدـكـ^٣.

اللاحـدـ هو الشيء أو المكان الذي لا حاجـزـ له ولا مـنـتهـيـ؛ حينما نستعمل هذا اللفظ نعني به الـلامـاهـيـةـ والـلاحـدـودـ، لكن أدونيس يخاطب الشـائـرـ والعـاصـفـ بأنـ حدـودـكـ هي الـلاحـدـودـ! كـيفـ يمكنـ

^١. المرجع السابق، ص ٤٠.

^٢. المرجع السابق، ص ١١٧.

^٣. المرجع السابق، ص ١٤٤.

هذا الشيء؟ بشرح هذا التناقض، نصل إلى المعنى الحقيقي المستتر في هذا الباردوكس، وهو المبالغة في السعة والرحبة.

ويقول أيضاً في إحياء الميت بسبب الجسد وتغنية الأبكم وببعض التعبيرات التي تشير إلى التفاؤل بصورة واضحة جلية في القطعة التالية:

هذا الجسدُ فيه يحيا الميتُ / والثورة تحيا والرفضُ / ويقول الأبكم: غيَّبتُ / ولَهُ ينموا، ينمو العددُ / وتدور الأرضُ .

الأبكم كلفظ الخرس يعني عدم التكلُّم وفي المعجم الوسيط شرح هذا اللفظ هكذا: من عجز عن الكلام خلقةً و فعل غيَّبتُ كما هو واضح يحكي عن التكلُّم والطرب والغناء بصوتٍ عالٍ؛ استعمل أدونيس هذا التناقض ليدلّ على نشاط هذا الجسد الذي يحيى الميت فيه وحتى الأبكم يغْنِي من روْيته. ييلو أن إضاءات المفارقة في شعر أدونيس أوسع من أن تحيط بها بيئة محددة، ولاستطيع أن نلم بكل فضاءاتها الحلاقة في شعره؛ وهي ليست مجرد عنصر جمالي أو صيغة بلاغية متقدمة تضفي إلى النص توهجاً مؤقاً سرعان ما يزول بزوال فعل القراءة الآني، إنما دعوة صادقة للمتلقى لأن يخلق مع الشاعر، ويشاركه أحاسيسه ويعايش روح نصه حتى بعد الانتهاء من قراءة قصائده.

النتيجة

شغلت المفارقة حيّزاً كبيراً من أشعار أدونيس. وما شاهدناه في دراسة المفارقة عنده أن استخدام المفارقة المعنوية المتشائمه، حسب التقسيمات التي عملناها في هذا المقال، كانت أكثر وهجاً وأكثر تألهماً من المفارقة اللفظية والمفارقة المتفائلة في شعره؛ وهذه النتيجة من الممكن أن تدلّ على تشارُؤ أدونيس في غالب الأحيان بسبب الأوضاع السائدة على البيئة التي كان ينمو ويعيش فيها وأيضاً بسبب الأمور الشخصية التي حدثت طوال حياته ومن بدء طفولته، منها موت الأب ويتمنه من صغره ووقوعه في السجن وإلخ. كما استطعنا إلقاء النظر والتدقّق في المفارقات المستخدمة عنده، للوصول إلى أهدافه من استعمالها؛ إن أدونيس غير استخدامه الأنفاظ المتناقضة والتركيبات الغامضة الموحية كان يقصد تداعب مشاعر القارئ واستفزاز أحاسيسه وإثارة مخيلة القارئ وإلقاءه في مذاهب ومراتب شتّى من التأويل. وكما هو واضح أن أهدافه كانت متمايزة وكثيرة ومتعددة جداً، وأيضاً منها الزيادة في المبالغة

^١ المرجع السابق، ص ٢١٦.

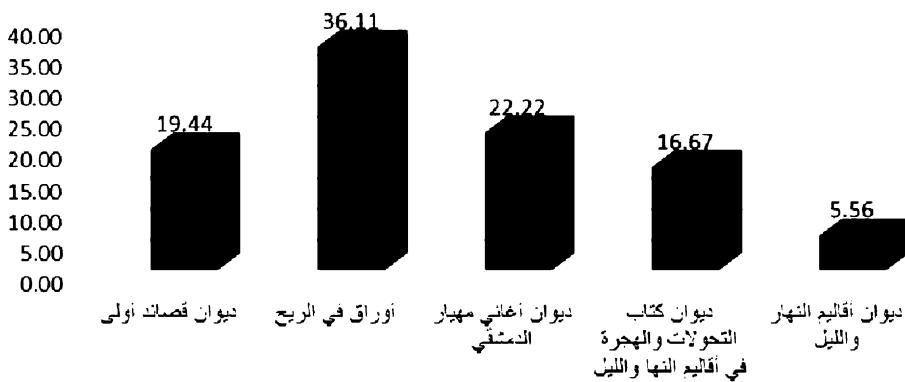
^٢ المعجم الوسيط، ١٩٨٩ م: ٦٧.

وترسيخ المعنى في ذهن السامع والمتلقي وتحميل ظاهر الألفاظ والمفاهيم التي كان يريد الشاعر القاءها إلى المتلقي.

أجل، إنَّ المفارقة في شعر أدونيس هي من الحواجز البارزة التي نستطيع أن نقول إنَّها من حيث شدة التأثير وكيفية الاستعمال تساوي حافرة كسر التقاليد وحافرة الغموض والاستبطان الذاتي في شعره.

وفقاً للبحوث التي أجريناها في تشخيص النسبة المئوية للمفارقات (بنوعيها اللغطي والمعنوي) المستخدمة عند أدونيس عثينا على نتائج مختلفة حددناها في الرسم البياني التالي:

النسبة المئوية لمفارقات المستخدمة عند أدونيس (اللغطية والمعنى)



كما هو واضح في الرسم البياني أنَّ مقدار استعمال المفارقة في ديوان أوراق في الريح أكثر من استعمالها في الدواوين الأخرى؛ والديوان الذي كان له الحد الأدنى من النصيب في استخدام المفارقة فيه هو ديوان أقاليم النهار والنيل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- إبراهيم، نبيلة (١٩٨٧). «المفارقة»، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ٧، العدد ٣-٤.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (١٩٩٧). لسان العرب، بيروت: دارصادر، ط١.

٣. أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر (١٩٨٨). **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت: دار العودة، ط٥، مج الأول.
٤. ————— (١٣٨٥). **مس كردن روشنابي**، ترجمة: حميد كريم خاني، طهران: مؤسسة الانتشار، آهنهك ديكر، ط١.
٥. أرسسطو طاليس (١٩٧٣). **فن الشعر**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة.
٦. أنيس، إبراهيم؛ منتظر، عبدالحليم؛ الصوالحي، عطية؛ خلف الله أحمد، محمد (٤١٢ هـ ق). **المعجم الوسيط**، طهران: مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ط٤.
٧. بُوهور، حبيب (٢٠٠٨). **تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني**، عمان: جدارا للكتاب العالمي، ط١.
٨. التفتازاني، سعد الدين (١٣٩١). **شرح المختصر**، قم: اسماعيليان، ط٧.
٩. جُرّ، خليل (١٣٧٥). **فرهنگ عربی فارسی لاروس**، ترجمة سید حمید طبیبان، طهران: مؤسسة انتشارات امیرکبیر، ط٦.
١٠. جناري، أمير (١٣٧٧). **متناظر خاني در شعر فارسي**، طهران: نشر ويزوهش فرزان روز.
١١. الجبوسي، سلمى الخضراء (٢٠٠٧). **الاتجاهات والمحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢.
١٢. خضير، عبدالهادي (٢٠٠٨). **المفارقة في شعر المتبيّ**، كلية التربية للبنات جامعة بغداد، مجلة المورد، العدد الأول.
١٣. دي. سي. ميويك (١٩٨٧). **المفارقة وصفاتها**، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
١٤. السميري، جابر والطرطور، عبر سليمان محسن (٢٠٠٩). **التطير مفهومه وآثاره وسائل علاجه**، لامك: لانا.
١٥. ضيف، شوفي (١٩٥٩). **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، ط١٠.
١٦. العبد، محمد (٢٠٠٦). **المفارقة القرآنية دراسة بنية والدلالة**، القاهرة: مكتبة الآداب، ط٢.
١٧. عبدالرحمن، نصرت (١٩٧٩). **في النقد الحديث؛ دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية**، عمان: مكتب الأقصى، ط١.
١٨. عشري زايد، علي (٢٠٠٨م). **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة الآداب، ط١.

١٩. علوش، سعيد (١٩٨٥). **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
٢٠. فاضل محمود، هشام (٢٠١٠). **المفارقة في الشعر... إشكالية المفهوم والرؤى**، العراق: جامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية، العدد الثاني، المجلد الأول.
٢١. المسدي، عبدالسلام (١٩٨٣). **القد والحداثة**، بيروت: دار الطليعة للطباعة و النشر، ط١.
٢٢. مصطفى، إبراهيم الآخرون (١٩٨٩). **المعجم الوسيط**، إسطنبول: مؤسسة ثقافية للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع.
٢٣. معرف، لويس (١٣٧٩). **المنجد في اللغة**، طهران: فرمان، ط٣٥.
٢٤. ميرصادقي، ميمنت (١٣٧٦). **واژه نامه‌ی هنر شاعری**، طهران: كتاب مهناز، ط٢.
٢٥. نظري منظم، هادي؛ وأحمدى، خاطرة (١٣٩٢). **التشارؤم في شعر أبي العلاء المعري وعبدالرحمن الشكري**، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة- العدد الثاني عشر- شتاء ١٣٩٢ش / كانون الأول ٢٠١٣م. صص ١٩٧-٢١٣.
٢٦. وهبة، مجدي، والمهنس، كامل (١٩٨٤). **معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢.
٢٧. وحيديان كاميار، تقى (١٣٧٤). «متناقض غا در ادبیات»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة فردوسی في المشهد، رقم ٤٣ و ٤٢.
٢٨. بجياوي، راوية (٢٠٠٨). **شعر أدونيس البنية و الدلالة**، منشورات دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٢٩. اليسوعي، كامل والأب روبرت ب. (١٤٣١). **أعلام الأدب العربي المعاصر**، سير وسير ذاتية، قم: ذوي القرابة، ط١، معج ١.
٣٠. (1998). **The Encyclopedia of Philosophy**. New York, Edward, P. . macmillan, publishing. Simpson.A.
٣١. prentice Guralink, David, B. (1986). **Websters New World Dictionary**, . Hall press, New York.
٣٢. london and new ، irony and the ironic.)^{٨٢}MueckeD.C. (19. york:Methuen

بررسی و تحلیل پارادوکس‌های لفظی و معنوی در شعر ادونیس

* دکتر حمید ولی‌زاده* و سکینه داغله*

چکیده

پارادوکس یک تضاد ظاهری و ادبی قدیمی است که قدمت آن به قدمت ذوق شعری و نثری و ابداع هنری انسان است. پارادوکس عبارت از است اثبات گفتاری در مورد یک موضوع که با نظر مردم عامه در تضاد و تناقض باشد و معنای حقیقی آن از نظر دیگران دور و پنهان باشد. هدف از به کارگیری پارادوکس بیان اهداف ادیب یا شاعر است که راه را هموار می‌سازد تا از آنچه که در ذهن دارد و خواهان بیان آن است، پرده بردارد. پارادوکس از زمان‌های دور و دراز استعمال می‌شده اما به صورت مدون و اصولی امروزی که آن را به عنوان فن و هنر مستقل می‌دانند، نبوده است. این پژوهش در نظر دارد پارادوکس‌های لفظی و معنوی و نیز کیفیت به کارگیری آنها را در شعر ادونیس، شاعر شهیر و ادیب عالی مرتبه عصر حاضر، مورد بحث و بررسی قرار دهد. پارادوکس یک ترکیب اساسی، و موضوع آن مبتنی بر تضاد است؛ پارادوکس نتیجه‌ی یک عمل مشترک میان آفریننده آن و محیطی است که در آن دست به ابداع می‌زند. ادونیس به هدف به تصویر کشیدن مفاهیم و معانی مورد نظر خود با اسلوب و بیانی متفاوت با سایر کسانی که قبل از او آن را به کار گرفته‌اند، از این پدیده بهره گرفته است. درست است که پارادوکس از دیر زمان به کار می‌رفته، اما از آنجا که ادونیس همواره در تمام زمینه‌های ادبی، نقد و شعر، پیشناز و متفاوت بوده، در این زمینه نیز با به کارگیری پارادوکس معنوی همچون بدینی و خوش‌بینی و پارادوکس لفظی، متمایز عمل کرده است. در این پژوهش از روش توصیفی و تحلیلی استفاده شده است.

واژگان کلیدی: پارادوکس، ادونیس، تناقض، لفظی، معنوی.

* استادیار و عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.

تاریخ دریافت: ۱۵/۰۱/۲۰۱۴ ه.ش = ۲۷/۰۸/۲۰۱۴ ه.ش = تاریخ پذیرش: ۰۶/۱۱/۱۳۹۳ ه.ش = ۲۶/۰۱/۱۳۹۳ ه.ش =

An Analytical Study of Verbal and Moral Paradoxes in Adonis's Poetry

Hamid Valizadeh*, SakinehDagheleh **

Abstract

Paradox is an apparent literary contradiction which dates back to ancient poetry and prose, when man developed a taste for arts. Paradox is a figure of a speech which contradicts the popular opinion and its literal meaning is unknown to common people. The aim of its employment is to explain the goals of a scholar or poet, thus smoothing the way for him to effectively convey his thoughts to the reader. Paradox has been used for centuries but it was not used in systematically enough to be regarded an independent technique as it is today. This study discusses visual, verbal and moral paradoxes as well as the conditions of their application as specified by Adonis, a famous contemporary poet and scholar .The paradox is a basic compound and its theme is based on conflict. The paradox is the result of a joint action between a creator and the environment in which he creates. Adonis has taken advantage of this phenomenon by expressive style to portray his ideas in a way which is different from other people before him. Adonis is a leading figure in all fields of literature, poetry, criticism and is also distinguished for using verbal and intellectual paradoxes of optimism and pessimism. In this study, the researcher has used descriptive and analytical methods.

Keywords: Paradox, Adonis, Contradiction, Verbal Paradox, Moral Paradox

* - Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Azarbijan Shahid Madani University, Iran.

** - MA Student in Arabic Language and Literature, Azarbijan Shahid Madani University, Iran.

صور المكان الخصب في شعر العرجي

عبد الكريم يعقوب* ولجين بيطار*

الملخص

ينشد هذا البحث الكشف عن أبعاد النفس الإنسانية لدى واحد من شعراء العصر الأمويّ، ويلقي الضوء على بعض التبدلات التي طرأت على المجتمع الأمويّ، والتي أثرت تأثيراً واضحاً في أسلوب تفكير الإنسان في ذلك العصر، فجعلته يفكّر في أمور أكثر عمقاً، وأوسع أفقاً، تجلّت في مواقفه تجاه الحياة التي تشي بالغربة التي كان يعيشها مع ذاته؛ فبدت ملامح الغربة تظهر في صور المكان الخصب في أشعار العرجي، التي اتسمت بالعمق، والدرامية؛ إذ حملت ملامح المسؤولية، ومعانٍ التجاوز، فوضّحت قدرة الإنسان على النهوض بنفسه، والآخرين، وحثّته على التماسك الإنساني، والتوحد الاجتماعي، لتشكيل قوة واعية طموحة، تمسك بالأرض.

ويبيّن البحث أهمية دراسة الصورة للناقد المعاصر، فهي وسيلة التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي أحد معاييره المهمة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المعرفة والمنعة لمن يتلقّاها.

كلمات مفتاحية: المكان الخصب، المسؤولية، التجاوز.

مقدمة:

كثرت الدراسات التي تحدثت عن حيوانات شعراء بين أميّة، وعن التغييرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على جوانب الحياة في هذا العصر، ولاسيما الظروف التي أنتج فيها الشعراء ما أنتجوه، لكنّنا في حاجة إلى دراسات تعالج النصوص الشعرية، معالجة نقدية جمالية تظهر إبداع الشاعر، وتبيّن

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، (الكاتب المسؤول) ٠٠٩٦٣٩٣٣٦٠٩٧٧٧

** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، lujain_bitar@yahoo.com تاريخ الوصول: ٢٠١٤/٠١/٢٨ تاريخ القبول: ٢١/٠٣/١٣٩٤ هـ.ش = ١١/٠٦/٢٠١٥ هـ.ش

القيم الفنية التي تجلّت في تجربته الشعرية، ومنها موضوع هذا البحث؛ لذلك آثرت الدراسة أن تعالج صور المكان الخصب في شعر العرجي "عبد الله بن عمر بن عثمان بن عفان الأموي القرشي"، الشاعر المكّي الأموي الغزل، المتوفّي نحو ١٢٠ هـ^١ أملاً في إضافة شيء مفيد إلى ما كتب عن شعر العرجي، وسعياً إلى عقد دراسة مستقلة تتناول صور المكان الخصب في شعره؛ ذلك أنَّ الدراسات التي عرضت لشعر العرجي في هذا العصر، لم تعرض لموضوع هذا البحث، وكانت وقفاها عند بعض شعر العرجي مختلف عن وقفة هذا البحث على هذا الشعر، ومنها - على سبيل المثال - العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي لوليم شقير.

ولعلَّ أهمية البحث تكمن في دراسة الصورة، وفي الكشف عن غنى هذه الصور في شعر العرجي؛ فكراً وصياغةً، فالشاعر لا يجسّد في نصّه اللغة الدالة القرية الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ، يتأمّلها وينتقيها، ثمُّ يعيد تشكيلها وصوغها بما يتّناسب مع الدلاله الوجданية، وقد يغيّر من أبعاد صياغتها فيّاً، وقد يحطم من أنسقتها ليخلق لنفسه نطاً جديداً يحقق رغبته، ورغبة التلقّي في المتعة الفنية المتوقّعة من إبداعه؛ فمن أهم خصائص التعبير الشعري أنه تعبر بالصورة، يتميّز بدقة تحديده للتجارب ومفرادتها، وييسّر له ذلك قدرته على التحدّث بلغة مرئية مشخصة، تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، بما يتحقق له القدرة على استيعاب الحياة من حوله.

ويتناول البحث صور المكان الخصب في شعر العرجي، والتي يتلمس فيها اهتمامات الشاعر، وما هيّة ذوقه، ومسالك نفسه، أو بكلمة أخرى اكتشاف طريقة تفكيره، وملامح نفسيته، فهما معاً يشكّلان الذات التي تتدخل -عادةً- في اختيار الموضوعات المختزنة في الذاكرة، وتعرضها للخيال عند كل موقف مناسب.

منهج البحث:

هذه الدراسة نصّية، انطلقت من النصوص الشعرية، وبنية عليها، فهي تحمل النص ورؤوله، بغية إبراز الجوانب المعنية، والفنية، بأبعادها. و تستعين بما يعنّيه، ويستكمّل جوانبها من المناهج، كالمنهج

الاجتماعي، والمنهج النفسي، كما تستعين بمقولات نقدية حديثة في دراسة الصورة، رغبة من الدارس في تفسير النصوص تفسيراً دقيقاً، وتأويل المعانٍ فيها تأويلاً سليماً.

الدراسة:

شغلت صورة المكان الخصب حيزاً ملحوظاً من اهتمام الشاعر الأموي، وتفكيره؛ بوصفها رمزاً لبعث الاستقرار النفسي، وؤمناً للذات، ودليلًا مادياً على انتصارها. فحرص فيها على إبراز عناصر الخصوبة في الطبيعة، والكون، ولا سيما في المرأة التي رأى فيها أساس الخصب، ومركزه، ورأى في الطبيعة والحيوان رموزاً مخصوصة، وصورة من المرأة. ولقد أشار إيليا حاوي إلى ذلك، وعبر عن الإحساس العميق "بالوحدة بين المرأة والطبيعة"^١، ولربما يعود هذا الربط بين المرأة والمكان الخصب إلى أهمية الإنتاج الزراعي، والحيواني في حياة الإنسان الأموي؛ إذ "سؤال معاوية صعصعة بن صوحان عن أحسن المال، فقال: إن أفضل المال ليرة سمراء في تربية غراء، أو نعجة صفراء في نبعة خضراء، أو عين حرارة في أرض خواراء. فقال معاوية: الله أنت، فأين الذهب والفضة؟ قال: حجران يصطكآن، إن أقبلت عليهما نفدا، وإن تركتهما لم يربدا".^٢

يدرس البحث صور المكان الخصب والأثني، صور المكان الخصب والتخييل، وصور المكان الخصب والعرج، هذه الصور التي تحمل في طياتها رموزاً غنية بالمعانٍ الخفية، والدلالات النفسية العميقة، وتعلن موقف الشاعر، وغاياته المهدفة.

١. صور المكان الخصب، والأثني:

استطاع العرجي أن يعيد صياغة ما حوله، وأن يلوّنه بالحضورة والحمل؛ إذ حاول الغوص في

أعماق الحمال المتمثل بجسم المرأة، لتشكيل مكاناً مشبعاً بعناصر الخصب، والحياة. يقول^٣:

إِنْسَانَةُ الْحَيٌّ أَمْ أَذْمَائَةُ السَّمَرِ؟ بِالنَّهْيِي رَقْصَهَا لَخْنٌ مِنَ الْوَكَرِ!
كَمَا يَزِيدُ خَدِيهَا إِذَا لَحِظَتْ يَزْدَادُ تُورِيدُ خَدِيهَا إِذَا لَحِظَتْ

^١. إيليا حاوي، أمروقيس شاعر المرأة والطبيعة، ٦٢.

^٢. ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٣٢/٣. ليرة: حبة الفمح.

^٣. العرجي، الديوان، ١٨١-١٨٢. الأذماء من الظباء: البعض يعلوّهن الغبار. النهي: الغدير في لغة نجد.

فَالْوَرْدُ وَجِنْتَهَا وَالْخَمْرُ رِيقْتَهَا
يَا مَنْ رَأَى الْخَمْرَ فِيْ غَيْرِ الْكَرْوَمِ وَمَنْ
كَادَتْ تِرْفٌ عَلَيْهَا الطَّيْرُ مِنْ طَرَبٍ
لَمَّا تَغَتَّ بِسَعْرِيْدٍ عَلَى وَتِرِ

يحرص الشاعر على اختياره المكان المتميز، في صورته الفنية، ويلحّ على أن يحيطه بمحاج الخصب، والنضرة من كلّ جانب؛ ليمنحه أبعاداً فنية قادرة على إعاش الذات، وعيشها في أمن، وطمأنينة. فيستدعي صورة المورد المائي معياراً لتجدد الحياة، واستمرارها، و يجعل المرأة جزءاً منها (بالنهي...) وكأنّ الشاعر يريد أن يعمّ عناصره الفنية بالماء، فيستعين بالباء وسيلة لربط المرأة، ولصق حركتها (رقصتها) بالماء، فهو يريد لها أن تلتزم "بالمكون الرئيس للحياة"^١؛ لتكتسب معانٍ التي تدلّ على العطاء، والأمل، ولاسيما الوجود، ويكون بالمقابل قد أفسح للمتلقي مجالاً خاصاً للرؤيا التي تتجلى بإيحاءات الإغراء، وما يرافقها من إشارات جنسية ناجمة عن ملامسة جسد المرأة الماء، وفق حركات تسجم وتتناغم مع إيقاعات حركة الماء الماء، وما تبثه من إيحاءات صوتية تبشر بالخصوصية والتکاثر من جهة، وتحقق للذات، من جهة أخرى، نشوة الانتصار التي تتجلى باللذة حيناً، والتجدد حيناً آخر. وراح العرجيّ من أجل توكيده تجلّي عناصر الخصوبة في (المرأة-الماء)، وتأكيد معانٍ العطاء، والنماء، يستخدم الصورة التشبيهية (يزداد توريد خديها إذا لحظت كما يزيد نبات الأرض بالمطر) ولتعزيز الإحساس بها يلحداً إلى الصور التركيبية الحسية؛ إذ يريد أن يثبت أنّ لا قيمة للشيء في ذاته، وإنما في حركته، وفي عطائه، وبخاصةً في اتصاله بالآخر، وتماهيه به؛ فجمال المرأة الذي رمز إلى عطائه باللحظ حمل دلالات العلاقة الجسدية، والتواصل الحسيّ، كما أشار إلى قدرته في إيقاظ أنوثة المرأة، وحثّها على العطاء المتتجدد؛ بوصفها رمز الخصب، والحياة، وقد أكدّ أسلوب الشرط (يزداد توريد خديها إذا لحظت) غاية الشاعر في تشجيع المرأة على تخطي السياق الروحي منه إلى الحسيّ في عالم الحب؛ حيث يمكن الجمال، والجاذبية، ولاسيما الخصوبة. وينتقل بنا من خلال صورة المشبه به إلى صورة حسية أخرى (يزيد نبات الأرض بالمطر) ليثبت مفهوم العلاقة، ويبين أهميتها لاستمرار الحياة،

^١. انظر محمد عجبنة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالة، ١٣٧/١. فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ٣٢.

فيجري علاقة بين السماء، والأرض من خلال صورة المطر التي تعد الوسيط بينهما، وحامل الجمال للطبيعة، فالمطر هنا يقترن بالفعل الجنسي، فهو غني بالدلالات الرمزية التي تحمل تصورات العرجي للحياة، والكون، والتي توضّحت بتكراره فعل الريادة؛ ليؤكّد إعادة ولادة الحياة، والبعث من جديد؛ إذ إن "هناك مشاركة بين الراشدة التي أصبحت مهياً للخصوصية ومنع الحياة، وبين الأرض التي بحكم المطر أصبحت مهياً للإنبات".^١ ما يهمّنا هو أنّ استدعاء صورة (المرأة - الماء) إلى لوعة المكان الفنية هي مشاركة إنسانية فردية، وجماعية في إعادة بناء الحياة، ولرّحى أراد الشاعر من خلالها استرجاع الأمل في شعره، ولا شعره، في إعادة تشكيل المجتمع الأموي، والمشاركة في بنائه.

وما إن تيقن الشاعر من تماهي امرأته في صورة الماء حتى وجدها يسارع إلى تعداد رموز الولادة المتقدّدة فيها؛ إذ يراها صورة للأرض البهيجـة التي تفوح بعناصر الجذب، والأوثـة (الورد وجنتها، والخمر ريقتها). صورتان حسيتان تشيران إلى تلهـف الذات للإحساس بانتصارـها، واستعادة نشوئـها؛ فاستمدّ من الورد نضـجه، ولـذاته البصـرية، والشمـمية، ومن الخـمر اللـذة الجنسـية، والتـوازن الذـاتـي، وكـأنـ العـرجـي يـختـلـفـ، فيـستـجـمـعـ عـنـاصـرـ الـخـصـبـ، والـسـعـادـةـ، والـتـجـدـدـ، وـذـلـكـ وـفقـ إـيقـاعـاتـ مـتسـاوـيـةـ التـغـماتـ، وـفـيـ ذـلـكـ دـلـالـةـ عـلـىـ اـسـتـقـرـارـ الـذـاتـ، وـإـحـسـاسـهـ بـالـوـجـودـ. ولـعلـ فيـ هـاتـينـ الصـورـتـيـنـ دـلـالـةـ بيـنةـ عـلـىـ روـيـةـ الشـاعـرـ لـلـمـكـانـ الـخـصـبـ؛ إذـ يـتـحـوـلـ إـلـىـ اـمـرـأـةـ يـسـتـمـدـ عـنـاصـرـهـ مـنـ الطـبـيـعـةـ المعـطـاءـةـ الـتـيـ لاـ تـهـرـمـ، بلـ يـسـتـمـرـ عـطـاؤـهـ اـسـتـمـارـاـ مـتـجـدـداـ، خـلاـفاـ لـلـطـبـيـعـةـ إـلـيـانـةـ الـإـنـسـانـيـةـ الـتـيـ تـرـتـبـطـ بـالـزـمـنـ عـامـلـاـ رـئـيـساـ عـلـىـ عـجـزـهـاـ، وـزـوـاهـاـ. ولـعلـ العـرجـيـ يـتـوـجـهـ إـلـىـ الـمـكـانـ الـخـصـبـ؛ ليـنـقـذـ الـمـرـأـةـ مـنـ سـطـوـةـ الـرـمـنـ، وـلـتـبـقـيـ بـجـانـهـ؛ رـمـزاـ لـلـحـيـاـةـ، وـالـوـجـودـ.

وما يؤكّد الرويـةـ السـابـقةـ تـفـوقـ المـرـأـةـ عـلـىـ الطـبـيـعـةـ الـكـوـنـيـةـ فيـ عـطـائـهـ (وضـوءـ بـهـجـتهاـ أـضـواـ منـ القـسـرـ) يـدعـونـاـ الشـاعـرـ إـلـىـ عـالـمـ خـصـبـ آخـرـ، أـلـاـ وـهـوـ السـمـاءـ؛ إذـ يـطـالـبـنـاـ بـأـنـ نـرـفـعـ أـبـصـارـنـاـ، وـنـسـمـوـ بـهـاـ إـلـىـ الـقـمـرـ لـنـشـهـدـ بـأـنـفـسـنـاـ أـنـهـ رـمـزـ الـبـصـرـ، وـالـبـصـيرـةـ؛ فـيـكـونـ جـديـراـ بـمـنـافـسـةـ اـمـرـأـتـهـ، لـيـأـتـيـ اـسـمـ التـفضـيلـ (أـضـواـ) وـيـحـسـمـ النـتـيـجـةـ، وـفـقـ روـيـةـ ذاتـيـةـ نـاجـحةـ عـنـ اـنـفـعـالـ، وـتـعـلـقـ بـأـمـلـ، يـوـحـيـ إـلـيـهـ أـنـ وـجـودـ الـمـرـأـةـ هـوـ الـعـاملـ الرـئـيـسـ لـدـيمـوـمـةـ الـحـيـاـةـ، وـاسـتـمـارـ الـخـصـبـ.

^١. على زبعور، صياغات شعبية حول المعرفة، والخصوصية، والقدر. ٦٨

وتحتاط عليه الصور في مخيلة، فيتوّجّه إلى المتلقي، ليشاركه فرحته، وإعجابه بهذا الكائن الأنثوي في تحولاته، وعطائه المستمر الذي يؤمّن له متع الحياة، ولذائتها كافة (يا من...)، وكأنّ في هذا الأسلوب إشارة واضحة إلى تحول ذات الشاعر، وإحساسه بالأمن، والسكنينة؛ إذ نراه قريباً من الآخر، حيث لا قلق، ولا نفور، فيدعوه إلى مكانه الخصب؛ ليشاركه أفراده، وإحساسه المتفتح بالطبيعة الخصبة التي تبدو له امرأة استثنائية. ولكنّ انفعاله الشعوري، واندماج ذاته بالمرأة، أفقدها الصورة عنصرها الفني؛ فبدت تصويرية، جامدة تملّى على المتلقي معلومات مباشرة، لا ترقى إلى أحاسيسه، وخياله، ولربما يعود هذا إلى واقعية المكان في مخيّله؛ إذ خير العرجي الأمكنة الخصبة في حياته بامتلاكها، وتقلّه فيها، وقضائه أكثر أوقاته فيها؛ بوصفها مورد ثروته الرئيس، ومصدر عيشه، وخصوصاً الطائف التي اشتهرت بعائداتها السخّي، وتربيتها الخصبة، وأشجارها المتنوعة، وكرّمها الفريد الذي بالغ ياقوت الحموي في وصفه "وفي أكتافها كروم على جوانب ذلك الجبل، فيها من العنبر العذب ما لا يوجد مثله في بلد من البلدان، وأما زبيبها فيضرب بحسنه المثل، وهي طيبة الهواء شامية، ربما حمد فيها الماء في الشتاء، وفراكه أهل مكّة منها".^١

ويدعو الشاعر الطير إلى لوحته، بوصفه أكثر الكائنات إحساساً، وتميزاً بجنسه، ثم يحمله مسؤولية صعوبة تمييز محبوبته، فيما إذا كانت مخلوقةً من عالم السماء أم الأرض؟ فبدت الصورة ذات بنية تخيلية قائمة على حلم الشاعر، وإحساسه المرهف بالمرأة، وتناغمه العميق معها، وخصوصاً عندما بدأ البوح بمشاعرها وفق الصورة الصوتية (تفتّت بتغيره على وتر) التي بدت مخلوقةً رقيقةً يحتاج إلى إحساس راقي لا يتحقق، والسمو إلى مشاعره. ولربما اختار العرجي المكان الخصب ملذاً آمناً للحوار مع المرأة، بعيداً عن المجتمع الذي يغضّ بالقيود الاجتماعية التي تمنع الإنسان من تعرّف نفسه، والآخر معاً.

ولابدّ من الإشارة إلى الدور الفتّي الذي يبرزه كل من الحركة، واللون، والطعم، والصوت، وهي تنهض بالمعاني، وتنميها، وتمدّها بالاستمرار، والتجدد، فنلمس الحركة بأبعادها الحيوية، متمثلة في (النهي-قصها-المطر-يرداد-ترف)، وندرك اللون بتمرده الحسيّ ممثلاً بثورة اللون الأحمر (الورد-الخمر-الكرום)، ونتذوق الطعام بلذائذه الجنسية (الخمر-الكروم-الريق)، ونسمع الصوت ببوجه

^١. ياقوت الحموي، معجم البلدان، ٤٩٥/٣.

النفسي، والعاطفي (اللحن - تغريد) فهذه الدوال جميعها تتعانق فيما بينها، لتبرز جوانب صورة المكان الخصب، وتكامل معها، حتى نلحظ أثراً لها في ديمومة الصورة، وتجدها باستمرار. وشاركت الإيحاءات الوجدانية التي استكناها من المدركات الحسية في بناء الصورة، وإعادة صياغة الكون؛ إذ استجلب الشاعر من المخلوقات أكثرها ألفة وأوسعها إثارةً، بدءاً من الإنسان - المرأة (إنسانة) إلى النبات (ورد - بنت - كروم - شجر) ثم الحيوان (أدمانة - الطير - المطر) ليجعل المرأة في مرتبة الصدارة، تفوق مخلوقات الأرض والسماء قدرة على العطاء، وثنيلاً للوجود، "وكأنّها تحولت في نظر الشاعر إلى فردوس"^١. ولعلّ العرجيّ في هذه الصورة يؤكد رؤيته في أهمية الإنسان، وانتصاره على الطبيعة، ودعوه إلى التحرّك، والكفّ عن تملّكها، خوفاً من أن يتحوّل إلى ممتلك.

وامتدّ جمال المرأة في لاشعور العرجيّ، ليشمل الروض بنباته، وحيوانه، ومائه، وريمه، وكأنّ الشاعر يحشد عناصر الخصب في المرأة، ويتميّز ثبيتها، وديموتها، يقول^٢:

أَرْزَلْنَ بِالرَّوْضِ ذِي الْحُودَانِ^٣ فِي الدَّمَنِ
يَمْرُنَ مَوْرَ الْمَهَا تُرْجِي جَادِرَهَا
فِيهِنَّ بِهَنَاءَةَ كَالشَّمْسِ إِذْ طَلَعَتْ
كَالْفَصْنِ هَبَّتْ لَهُ رِيحٌ بِرَأْيَةِ
كَائِمًا بَعَثَتْ بِالشَّرِّ مِنْ سُفْنِ
وَمَا أَطَيَّبَ إِلَّا إِنَّ طِينَتَهَا

مِنَ الْعَشِيِّ وَلَمْ يَنْرُلْنَ فِي الدَّمَنِ
إِذَا تَخَافُ عَلَيْهَا مَوْضِعَ الْكُنِّ
تُصْنِي الْحَلِيمَ بِدَلٍّ فَانْحَرِ حَسَنِ
مِنَ الْعَمَاءِ أَتَتْ مِنْ وِجْهَةِ الْيَمِّ
جَاءَتْ مِنَ الْهِنْدِ سِيفَ الْبَحْرِ مِنْ عَدَنِ
مِنْ عَنْبَرٍ خَلِقَتْ مِنْ أَطْبَبِ الطِّينِ

^١. بير داكو، المرأة، بحث في سيكولوجيا الأعماق، ٢١٧.

^٢. العرجي، الديوان، ٤١-٤٤. الأصل: جمع أصيل، وهو الوقت بعد العصر إلى المغرب. الدمن: جمع دمنة، وهي ما اسود من آثار المواشي من البقاع. بكرن: ينمايلن في مشبهن. ترجي: نسوق. الحاذر: أولاد البقر الوحشي. الثكن: الجبل. البهانة: الشابة الطيبة النفس والأرج. الدل: الغنج والشكل. العماء: السحب الكيف المطر. التشر: الربيع الطيبة. السيف: الفرضة، وهي المبناء على ساحل البحر يكون فيه مرفاً السفن.

^٣. إسماعيل العالم، وصف الطبيعة في الشعر الأموي، ١٠٨. الحودان: بنت برفع قدر الدراع، وله زهرة حمراء، في أصلها صفرة، وورقه مدورّة، وهو نبات من السهل، حلول طيب الطعام.

يمدد العرجي في مطلع صورته مكان وجود المرأة؛ إذ يربط وجودها بالمكان الذي يرضيه، ويُشبعه جمالياً (نزلن بالرُوض ولم يترُلن في الدّمن) فهو يريد أن يتَبَتَّ صورة الخلاص في شعوره، ولا شعوره؛ ليمْنَحُ الذات الأمان، والراحة، فيجعل المرأة تلامس الأرض، ولاسيما الرُوض^١ الذي أضاف إليه سمة التفتح والولادة، وحمله دلالات الجذب، والإثارة من خلال استدعاء نبات الحوذان؛ ليضمن استقرار محبوبته فيه من جهة، وتزيده خصباً، وعطاء من جهة أخرى. وقد شارك حرف الوسيط (الباء) في إِلزامها المكان الخصب، ونفي الحاجة إلى مفارقتها، بل استعان الشاعر بطبق السلب، الذي خلا من الفنية الدلالية، فبدا مباشراً، يوحِي بالعنف، والرجز، ليُمْنَح وجودها في أي مكان يشوبه الحرث، والقفر، والسوداد. فهو يريد لها أن تبقى حاضرة في فكره، واقعاً، أو فناً، لتمنحه الحياة، وتمدّه بالتجدد، والاستمرار، ولربما يعود هذا إلى مكانة المرأة في نفس العرجي؛ "هذه المكانة السامة التي لها جنور بعيدة في التفكير العربي القديم، واستمررت في لا شعوره، ليس في العصور القديمة، وحسب، إنما نجد بقاياها، وأثارها في عصرنا الحديث نفسه، وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدلّ على قرفة نفاذها في الفكر الإنساني البشري"^٢.

وينتقل الشاعر بالمرأة إلى مكان آخر، يناهض سابقه، ويكشف عن مكونات مادية، ومعنوية أكثر حدة، وأشدّ رهبة، تغْيِي صورة المكان فنياً، وتكتشف عن مضامينه، وأبعاده الدلالية (موقع الشكن) فبدا الطريق محفوفاً بالأخطار، لا أمان فيه، ولا أمان، يثير فلق الشاعر، ويهدّد الوجود، فيستدعي (المرأة، والأم)، التي تمثلت بملها، رمزاً للحياة الهائمة التي يحلم بها الشاعر، ويحرص عليها، ويتمنى استمرارها. ويجعلها، تتحرّك، وتنطلق، لتصل بالإنسان إلى الحصن الآمن الذي رمز إليه بالجبل "إذ ولدت في نفس الشاعر الأمويّ فكرة البقاء، والخلود"^٣. وحركتها دور رئيس في توسيع مساحات المكان الخصب،

^١. ياقوت الحموي، معجم البلدان، ٨٤٠/٢. تشكل الرياض في جزيرة العرب وببلاد الشام، والعراق مساحات ملحوظة فيها من الرياض مئنة، وست وتلائون روضة، سميت بهذا الاسم لاستراحتة الماء فيها.

^٢. وفاء سليم، الأم بين السير والملاحم، ٢٩-٢٨، ٣١ و١٠٩.

^٣. إسماعيل العام، وصف الطبيعة في الشعر الأموي، ١٨.

وتحكمها بها، وبالمقابل توجيه مسار حياة الإنسان؛ لأنّ المرأة كما يقول بير داكو: "تعلم إذن ما في الحياة: إنّها قادرة على أن تصنعها" ^١.

ولم يكتف العرجي بتوسيع المكان الخصب، بل حاول إطلاقه، وتحريره من حدود الروض، فنراه يسعى إلى استدعاء الأمكنة، والمواضع، ويحملّها أبعاداً روحية، ومعانٍ وجذانية، وتاريخية أيضاً، تزيد المكان بمحنة، ونصرة، وتنعش الذات، وتعيد ولادتها، فتظهر اليمن بلاد الخير، والعطاء، وموطن العرب الأصليين، لتسهم في تحديد الحياة، وعودة الشباب، فبدت الصورة ذات بنية تاريخية قائمة على استرجاع زمني، تحمل دلالات العرق الأصيل، والجذور العربية، وتعبر إلى تقوية ذات الإنسان، وثباتها، ولعلّ الشاعر في هذه الصورة أراد أن يكشف عن أهمية الأرض في كينونة الإنسان، واستعادته وجوده.

ويستكمل الشاعر صورته، فيستدعي الهند؛ بلد العود، والعنير لتملاً عالمه الفيّ عطراً، وطبياً، وتزيده خصباً، واستقراراً، ولكنه يحرص على عدم انتقالها من الهند إلى عالمه مباشرةً؛ إذ يؤكّد مرورها بـ(عدن) لتشترب بالعرق العربيّ الأصيل، وتمثل بسماته. وهذه دلالة بيّنة على حذر الإنسان الأموي، وقلقه من طغيان الحضارات الأخرى على الحضارة العربية من جهة، وتمسّكه بأصوله العرقية من جهة أخرى. فالشاعر على دراية تامة بأنّ الخصب ليس صنعة يمتلكها المكان، ولا يتجلّى باستجلاب العنصر الغريب، وإنما بالإنسان الذي يخدم الأرض، ويسعى إلى إحيائها.

وقد حمل تكرار لفظة (الطين) معانٍ المكان الخصب، بل أبعاد الأرض الوجدانية، منها التي توحى بالألومنيوم، والعطاء، والدينية التي ترتبط بعملية الخلق "إِنْ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلَ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ" ^٢؛ فالشاعر يرى أنّ الإنسان ابن هذه الأرض، يتجلّر في تراها وينتمي إليها، القادرة على ضمه إلى أفرادها، فمن رحمة بولد، "وفي هذه الصورة يتأنسن الشري ليشاكل الإنسان، وفي الوقت نفسه يتثنّى الإنسان ليتجلّر بالتراب" ^٣ ولكنّ الشاعر يحرص على عدم ذكر العودة إليها في صورته؛ لأنّه يخشى على الخصب أن يرحل، وللذات أن تقلّق.

^١. بير داكو، المرأة، بحث في سيميولوجيا الأعمق، ١٥٥.

^٢. عمران: ٥٩/٣.

^٣. ربنا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٣٨٠.

وبرزت صورة المؤثرات الطبيعية التي تمثلت بالرياح اليمانية التي مهبتها الجنوب؛ "أداة فنية لتنقل الخير إلى مكان الشاعر، ومحبوبته"^١، ولربما كشفت هذه الصورة عن تأثير الحجاز بالحضارة اليمنية، واستيراد منتجاتها التي اشتهرت في صناعة الحرائر، والمعدات الحربية، والتي زادت أرض الشاعر غنى (العاء) وحملت إليه دلالات الخصب والنماء، كما ميزت محبوبته بالغنى، والترف (دلّ فاخر)، وأمنت لذاته الحصن، والأمان (سفن- سيف البحر) ولربما حملت صورة السفن رغبة لاشعورية في نفس الشاعر في الوصول إلى عالم أفضل، وأكثر تجدداً، وأرحب صدراً، وقد ساعد التكثير بإيجاعاته الدلالية على الانطلاق، وفتح عوالم الشاعر، وتوسيع أمكنته الخصبة، كما كشفت صورة السيف عن حرص الشاعر على مكانه الخصب، بتأمين الحماية له؛ إذ بدا رمزاً لاجتياز المحن، وخلاص الذات من المجهول.

والمتبوع دوال النص الحركية (المها.. ترجي)، (الشمس... تصي)، (الرياح هبت من اليمن)، (بعثت.. من سفن)، (هنانة.. خلقت) يعني إيمان الشاعر المطلق بقدرات العنصر الأنثوي الجميلة، ويدرك تحكمه بمصير الإنسان، وتحديد منهجه في الحياة؛ بوصفه رمزاً للألمومة، والجمال، ومنبعاً للخصب لا ينضب؛ لذلك استجلبه إلى لوحته، وحرص أن ينتقيه من العوالم أجمعها؛ السماء والأرض، الإنسان والحيوان. ولعل في هذه الصور ما يخفف من إحساس العرجي بالضياع، وحاجته الملحة للطمأنينة، وسكونية الذات.

ولم يغفل العرجي عن المنتزهات التي اهتم بها الحجازيون، والتي كانت تمثل الجانب الخصب من قصورهم، ودورهم الثري الذي ابتوها في العصر الأموي، وما تشمله من بساتين، ورياض تنتشر على جوانبها، كان يطرقها أهل الهوى، والسرور، يقول العرجي^٢ :

يَمْشِينَ مَسْيَيَ الْعَيْنِ فِي مَتَائِقٍ
مِنْ نَيْتِهِ غَرِدُ الصَّحَّاءِ ذَبَابَةُ
ظَلَمٌ فَمَّا وَلَمْ يَهْجِ إِعْشَابَةُ
فِي زَاهِرٍ مِثْلِ التَّجْوِيمِ أَمَالَةُ

^١. انظر ابن الأحدابي، الأزمنة والأقواء، ١١٨ . والجنوب ربح أهل الحجاز، ها بُمطروون، وإيابها بستطيون.

^٢. العرجي، الديوان، ٢٧. المتألق: الروض الأنثيق. الضحاء: وقت ارتفاع النهار. الزاهرة: الروض النضر بأزهاره. أماله: تعهده ورعاه. الظلم: الماء الغزير في الوادي. لم يهبح: لم يبيس.

تعالى أصوات الحياة في المكان، وتتبعث حركتها من كل جنبٍ وصوبٍ، بعيداً عن ذكره، وتعينه؛ ولربما ظنَّ العرجي أنَّ تحديد المكان يقيِّد معانِي العطاء، ودلالي الخصب التي يتصنُّف بهما، ما يبرر حذفه موصوف متأنِّقٍ، وجعل الصفات تحمل دلالاته (متأنِّق - غرد). صفتان هميتان تحملان في حناياهما معانِي الكينونة، والاستقرار، وتحسان رموز الرضا السماوي، وعطائِه؛ فالتأنيق ظاهرة حضارية، هَتَّمَ بالظاهر الذي يعني بالشكل، ويحمل قيمته، ويعكس مضمونه الخصب، الذي بواسطته استطاع اجتذاب الكائنات الفاعلة في الحياة، والتي زادته خصوبة، وولادة، ومنها الشاعر، ومحبوبته. وقد استطاعت الصفة الصوتية التي علت أنغامها إلى السماء، ورمزت إلى السعادة والهناء الكشف عن قدرة المكان الخصب في تغيير وجهة الذات، والتصرُّح عن انتصارها؛ بنشر نشوة طرها في السماء؛ لتلقي معانِي القبول، والعطاء، كما استدعي الذباب من الحشرات؛ ليكون دليلاً خصباً، وكائناً حيَاً بصوته، وحركته يثبت حيوية المكان، "ويزيده طرباً، وفرحةً".^١

وعلى عادته، يزيد العرجي أن يجمع عالم الأرض بالسماء في صوره الفنية؛ لتشكُّل قوَّةً عظيمة يواجه فيها هومه، ويتحدى بها الصعاب التي تواجهه، فيلتجأ إلى الصورة التشبُّهية وسيلة فنية قادرة على رؤية إيجابيات الحياة، والعيش في كنفها، ولا سيما التمتع بها، فيستدعي الشاعر الدلائل المادية التي تثير الأرض، وهدي الإنسان، ومنها (النجوم) ليهب رموزها للزهور، ويمتد بدلاليته، وما تحمله من معانِي الاستمرارية، والفاعلية (زاهر)، فيعدُّو قوَّةً بصيرية قادرة على أن تجذب الكائنات الإيجابية، وترشدُها إلى مكان البقاء، وتحقق لها المأوى الآمن.

يضاف إلى ذلك صورة المورد المائي التقريرية (أماله ظلم فتَّم) التي حملت معانِي الأمل، والخلاص، وأعطت من الناحية النفسية - إيحاء بالأمومة، أو على الأقل بالحمامة؛ لأنَّ نقلها من الجحود الراكد إلى التشخصيَّن الحيِّ والباقي، وكأنَّه يضع ذلك الظلم موضع الأم التي ترعى أولادها، وتحمي معاً لم الخصب، وتوَكِّدُها. ثمَّ أحقها بصيغة النفي (لم يهُج إعشابه) والذي خلق فيه صراعاً لونياً استبعد فيه الصفرة التي تحمل علامات الموات؛ ليتتصر اللون الأخضر بدلاليته الخصبة التي ترمز إلى الحياة والاستقرار.

^١. انظر المحافظ، كتاب الحيوان، ٣١٥ و ٣٩٠ / ٣.

ولا بدّ من الإشارة إلى فاعلية صيغة الجمع التي تكررت في الصورة (العين-الروض-نبته-ذباها-النجوم) وإنجاثها بمعنى المكان، ومساحاته التي لا تحدّها حدود، كما تشاركت مع صيغة التكبير في تلك الفاعلية (متأنق-زاهر) لتمتدّ بخيال القارئ، فتوسّع الأمكنة، وتكتسيها معانٍ إنسانية توحي بالعطف، والاستيعاب، وتحديد الحياة، واستمرارها.

وتجيء الموسيقا مكمّلة لتلك الفاعلية، والتي حملت نغمات أنثوية تمثلت في رخاوة المقاطع، ولبنها، وبطء حركتها؛ لتبقى الكائنات الإيجابية تعيش في كنفها تريدها أنوثة، وخصباً.

٢. صور المكان الخصب، والنخيل:

تراءى للعرجيّ صورة المكان الخصب في شجر النخيل، والذي استدعاه ليمنح الحمول التي تمثلت بالمحبوبة معانٍ الخصوبية، ويؤمن لها الحماية والأمان، يقول^١:

كَأَنْ حَمُولَهُمْ إِذْ غَدَوا مِنِ الْوَقْرِ فِي وَطَنِ مَا بِهِ تَسِيقُ الْعُرُوقَ بِهَا وَالْفُرُو إِذَا ذَكَرَ النَّخْلَ أَرْبَابُهَا تَعَجَّلُ عَنْ جَرْبَةِ الْمَادِيَانِ يَرَى السَّائِمُونَ إِذَا مَا اشْتَرَى	ئَخِيلٌ عَلَى ئَهْرِ دَلْخُ قِفَافٌ سِبَاخٌ وَلَا أَبْطَخُ عُ فِي الْجَوْ رَانِيَةٌ تَطْمَخُ وَقَالُوا: مُبْكِرُهَا الْمَبْلَخُ فَنَوَّرَ أَوْ بَعْضُهُ الْمُسْقَخُ جَنَاهَا امْرُرٌ أَنَّهُ يَرْبَخُ
---	--

يبدو أنّ الشاعر في هذه اللوحة يغير شجرة النخيل مكانة فنية متميزة استطاعت أن تتفوّق على صورة محبوبته، خلافاً لما اعتدناه في صوره الفنية. وهذا يدلّ على أهميتها في حياة الإنسان الأموي، ولا سيما العرجيّ الذي كان يمتلك عدداً من الأراضي الزراعية الخصبة والتي شكلت مصدر ثروته

^١. العرجيّ، الديوان، ١١٣-١١٤. الحمول: الموارد، أو هي الإبل التي عليها الموارد. الدلح: النقبة الخمل، وأصله السحاب الغزير الماء. الرُّوْقُر: الخاملة حملأ نقبلاً. القفاف: جمع قفة، الأرض المرتفعة. السباخ: ما لم يجرت من الأرض ولم يزرع. الأبطح: الأرض المستوية. لعله رانية من قوفهم: له شرف بران الكواكب، أي بسامبها، وطمّح بالشيء في الهواء: رماه به. المبلح: النخل الذي صار ثمرة بلحاً، وهو بين الحلال والبسر. تعجل النخل: أدرك في أول حمله، الماذيان: مسلل الماء. نور النمر: تكون فيه النوى. أشفع البسر: نلون. السائمون: طالبون شراءه.

الرئيس، ومن بعد، تكون قد مثلت هذه الصورة عماد الحياة الاقتصادية التي يستطيع الإنسان من خلالها تحقيق الاستقرار، والبقاء، فالنخل رمز للخصب، والحياة الصامدة.

ومن خلال الصورة التشبيهية استطاع أن ينقل سكون المرأة، وانقيادها السلبي في الحمول إلى حيوة النخيل، وصموده، أو لنقل: إنّه يتناهى بالدلالة ليتحقق عام المرأة بذلك التخل، لا ليكون عوضاً عن المكان الخصب، ومن بعد، يكون الجميع بتأففهم قوة ثابتة في وجه المؤثرات السلبية؛ ليبدأ الشاعر عالماً جديداً مختلط فيه الأنواع، وتذاب من خلاله الفروق؛ لأنّه يجمع بين عالمين: الإنسان، والطبيعة بكل ما يحمله العمالان من فاعلية، واستقرار. ولربّما حفّرت هذه الصورة المرأة، ودعتها إلى تحدي الرحيل، والاستقرار، لتبقى موجودة إلى جانب الرجل، من أجل استمرار الحياة، وتجددها.

واللافت هنا - أنّ الشاعر يخسّي، في لاشعوره، رحيل عناصر الخصب، والأئنوثة، فيعمد إلى تعويم صورته بملاء، و يجعله في جزئيّاتها، متقدلاً بين جذوع التخييل، والماء رمز الإحياء، والبعث، وهو إذ يعمّ التخييل به يمنحه الحياة المستمرة، فيستعيّر من العالم السماوي هبته المثلثة بـ(دلّح) ويلحقها بلفظة خلاصة، أو نتيجة لفاعلية ذلك المكان، لا بل يحدد مكان وجودها في العالم الأرضي الخصب (على نهرٍ) متكتّناً على الجمع؛ ليبرز قوّة المكان، وفقرته على التأثير في الذات، و تحويل مجرّاه، وبالمقابل، تظهر قيمة الجمالية في تجاوزه أبعاده الزمنية، والمكانية على حد سواء.

ويُمتدّ العرجيّ بصورته المكانية، ليصلّ بها إلى الحلم الذي يرُغب في تحقيقه، ألا وهو الوطن بدلالة العميقـة التي ترمـز إلى الاتـتمـاء، والعيش معاً. فنـراه يسعـي إلى تـشـيـت الواقع الآمنـ، والخـصـبـ في الـوقـتـ نفسهـ، من خـلال تـكرـار صـيـغـةـ نـفـيـ الواقع السـلـبيـ (ماـ وـلاـ)، الـلـتـينـ منـحـتـاـ المـكـانـ معـانـيـ الـاسـتـقـرارـ، وأـحـاطـتـاهـ بـعـصـرـ الفـاعـلـيـةـ الـيـمـدـدـ بـهاـ الشـاعـرـ لـيـشـمـلـ المـكـانـ بـالـمـطـلقـ (فيـ وـطنـ) مـسـتـعـيـناـ بـالـتـكـيرـ وـسـيـلةـ فـيـنـةـ تـشـيرـ إـلـىـ كـبـيرـ نـفـسـ الشـاعـرـ مـنـ جـهـةـ، وـتـؤـكـدـ مـنـ جـهـةـ أـخـرىـ أـنـ لاـ حـدـودـ مـكـانـيـةـ لـلـوـطـنـ.

وتحيء الحركة مكملة لمعاني الوطن، وكبّرها، والتي بدت عمودية، لجتماع عالمي الأرض، والسماء بكل ما يحمله العالمان من إيجابية تمثل بالتأصل والانتماء في قوله (تسيخ...)، وطلب العلو، والرفعه في قوله (رانية تطمح)؛ إذ منح التخل معاني إنسانية، وسرّب إليها الروح المتتجدة، ما يدلّ على محاولة

الشاعر الملحة على تثبيت الحياة في كلّ صامت، وجامد، فضلاً عن الحركة العكسية التي جاءت مكملة للمعنى، ومتوافقة معه، فلا خلاف بين الأصل، والفرع، بين الماضي والحاضر، بين الأرض، والسماء، وأخيراً، بين الرجل، والمرأة، فكلّ منهما امتداد لآخر، ومكمّل له. ففي هذه الصورة حتّى الشعوري على التماسك الإنساني، والتوحد الاجتماعي، لتشكيل قوّة واعية طموحة، تتمسّك بالأرض، وتسعى إلى عظمة السماء.

وعلى عادته، يسعى العرجي إلى التفرد حتّى في أثناء حديثه عن التخلّ عن التخلّ الذي يبني فيه صورته الفنية، فيجعله سباقاً في الخصب، والإثار، لا بل يستدعي الأرباب شهوداً على تغيير التخلّ في العطاء؛ إذ يغدو بمحة للعين، ومثيراً للنظر في حاله، ونضجه؛ فالتخلّ في مرحلة الحمل، والإثار المبكر، وهو بذلك يبيّن أمومة التخلّ، ويوضّحها، ليخصّ المكان برموز الخصب، والتتجدد. فالدلّالات جميعها تؤكّد رؤية الشاعر في أنَّ المكان الخصب جزء لا يتجزأ من الأنثى.

ويستوقفنا تحدي الشاعر الزمان، وتمرده عليه من خلال منافسة ولادة النخيل حركة الماء الآنية، سرعةً (قالوا: مبكرّها المُليّح تعجل عن جريمة الماذيان)؛ إذ يلحاً إلى المبالغة الوهمية، من أجل ترسیخ علامات الخصب المادية التي تجلّت في الصورة البصرية (فنور أو بعضه المشقح) وهي صورة حسيّة تعني باستدعاء الكائنات الفاعلة في الحياة، لتزيد المكان خصوبة، ولولادة جديدة، وتستدعي – أيضاً – الشاعر ومحبوته لما تحققه من استقرار ذاتي، وتفاؤل للإنسان، وتمدّه بالنجاح، والتتفوق على الآخرين.

ويعلو صوت المال في صورة المكان الخصب الفنية؛ بوصفه؛ "مقوّماً للبقاء"^١، والذي دلّ عليه لفظ (يربح) وأشار إلى أهمية شجر النخيل في العائد المادي على الإنسان في العصر الأموي، كما حمل من الناحية النفسية – الإحساس بالأمن الداخلي، والشعور بالاستقرار. ولعلّ في هذه الصورة دعوة للاهتمام بالزراعة؛ بوصفها المصدر الرئيس للعيش في حياة الجماعة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أهمية المؤثرات الحسيّة في تثبيت علامات الخصوبة في المكان، وإحيائها، والتي ظهرت بالحركة حيناً (غدوا – ترسیخ – تعجل – جناها) التي دفعت الإنسان إلى النهوض بالمكان الخصب، والمسارعة في ترسیخ دعائمه، لما يعود عليه من خير، وتفاؤل، وظهرت بالبصر حيناً

^١. انظر محمد الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي، ٤٦٨.

آخر (رانيا - يرى السائمون) لتكون شاهداً حسياً على التميز في الولادة الجديدة، والنجاح اللامحدود، وجاء الشاهد الصوتي (قالوا أرباها) ليقرّ، ويعرف بعطاء التخييل، وخصوصيته المتميزة التي تثري المكان، وتدعمه بالأمن، والاستقرار.

وقد شاركت بعض الألفاظ في تحسيد ملامح الخصوبة، وتحويلها إلى حقيقة، نذكر منها: (الحمول - التخييل - هُنْ - دَلْع - الورق - العروق - الفروع - المبلغ...) وهذه ألفاظ ترسم صوراً ذات ملامح إنسانية، وخصوصاً الأنوثية منها، لتجذر في صور المكان منابع العطاء، والحياة، والتجدد. وترنح اللوحة بالإيقاعات السريعة التي تتوافق وولادة التخييل المبكرة التي تبعث الحياة، وتعمّر الأرض، وتثبت جذور الإنسان، وتجمع الشاعر بمحبوبته، وكأنّها ترسم بهذا الاتساع المكاني؛ لمشاركة في نشر الخصب، والاستقرار.

٣. صور المكان الخصب، العرج:

وفي بيت له يترح إلى المكان الذي ينتهي إليه، ويشعر فيه بالأمن، والدفء الداخلي، فيخصمه بالذكر، قائلاً:

لِلْجِزْعِ ذِي الْقَصْرِيْنَ أَوْ فَوْقَهُ
سَقِيَاً لِذَلِكَ الْجِزْعِ مَسْتَغْرِضًا
لِعَاشِقِ يَعْيَيِ بِهِ بَعْضَ مَنْ
أَقْصَدَهُ وَاجْسَمَ قَدْ أَحْرَضَهُ
وَهُنَّ بِعَرْجٍ وَالْغَضَّا مَنْسَكَيْنِ
قَدْ شَطَّ عَنْ ذَلِكَ مَنْ بِالْغَضَّا

لقد حدد العرجيّ المكان الذي نشأ فيه، وترعرع، وقضى فيه أغلب مغامراته العشقية مع المرأة، إلا وهو العرج؛ إذ حمل المكان دلالات التماسك الاجتماعي، والتعايش الإنساني اللذين لازماً الشاعر، وأمدّاه بالأمل، والقوّة، فضلاً عن أنه "المكان الذي قضى فيه معظم أيامه؛ إذ سكن في أحد منازله هناك، وكان ذلك لرقة الأرضي الرراعية الشاسعة التي كان يمتلكها؛ إذ يتطلب منه متابعة شؤونها في مواسم معينة للإشراف على الأعمال الزراعية، وإدارتها؛ لأنّها تشكل مصدر ثروته".^١ لكننا نتساءل هنا

^١. العرجي، الديوان، ٧٠-٧١. الجزع: طريق يقطع الوادي. أقصده: رماه فقتلته مكانه. الحرض: الذي أشرف على أهلاك. الوهن: ظرف بدل على نحو منتصف الليل. العرج: الوادي الذي نسب إليه الشاعر. الغضا: موضع. شطّ: بعد.

^٢. انظر أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ١ / ٢٥٠.

عن سبب تنكيره موطنه (بعرج) على الرغم من اعتقاده به؟ لربما تتسم لغة الإنسان في موضع الفخر بالفوقية؛ فيصبح المكان الذي ينتمي إليه غنياً عن التعريف.

وأتباع أسلوب التفصيل في الإعلان عن مكان وجوده، وكأنها دعوة غير مباشرة موجهة لمحبوبته لتزيد منزله الذي حمله دلالات الخصب، والحياة (الغضا) تألقاً، وغنى، ويلجأ إلى تكراره ليؤكد لمحبوبته من جهة، وللمتلقى من جهة أخرى أهمية هذا المكان، وما يشمله من مساحات خصبة تتعكس إيجاباً على علاقته بمحبوبته، فيتحقق مبتغاً.

إنَّ صراعاً درامياً أراد الشاعر أن يخلقه، وقد دلت عليه الصورة الحركية، وأكَّدَته (قد شطَّ) ليجعل المكان يحدد اتجاه محبوبته، ويقرر مصيرها من جهة، ويبتَّأْ أهمية أرضه، ووطنه؛ خصوبة، وغنى من جهة أخرى.

النتيجة:

لقد عيَ العرجيَّ برسم صورة المكان الخصب، فبدت ثرية بالجمال، والمقدرة الفنية، استطاع فيها أن يحتفل بالذات، ويرهن قدرها على التجاوز، معتمداً للإصرار حيناً، والتَّحدِي حيناً آخر، وكأنَّه يدرك أنَّ الإنسان هو الذي يرسم عالمه، وهو الذي يصنع مصيره في الوقت عينه، فحملَ الإنسان المسؤولية عن صورة المكان الخصب للهُوَضُّ بنفسه، والآخرين، ووظَّ في هذه الصورة ملامح الجمال الفنية التي تحسَّدت ببرئتين الألفاظ، وأساليبها الجذابة، والرقاقة. واستعانت صور المكان الخصب والأشيَّ بالجنس؛ أدَّاءً تبَشَّرُ بالخصوصية والتَّكاثُر من جهة، وتحقق للذات، من جهة أخرى، نشوء الانتصار التي تحَلَّت باللَّذَّة حيناً، والتَّجدُّد حيناً آخر. فدعت هذه الصور إلى استرجاع الأمل في إعادة تشكيل المجتمع الأمويّ، والمشاركة في بنائه، وحملت صور المكان الخصب والتخيل في طيَّاتها، رموز الخصب، والحياة الصامدة، فحفَّزَت المرأة على الاستقرار، وتحدى الرُّحْيل، لتبقى موجودة إلى جانب الرجل من أجل استمرار الحياة، وتحدها، وأثبتت صور المكان الخصب والعرج أهمية الأرض، ولا سيما الوطن، فأوَّلت بالاتِّماء الذي يمدَّ الإنسان بالأمل، والقوَّة.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

١. ابن الأحداني، أبو إسحاق إبراهيم بن إسماعيل اللواتي، **الأذمنة والأنواء**، حقّقه: عزّة حسن، الطبعة الثانية، الرباط: دار أبي رفاق، ٢٠٠٦ م.
٢. ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، شرحه، وضبطه، وصححه، وعنون موضوعاته، ورتب فهارسه: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٣ م.
٣. الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تحقيق: إحسان عباس - إبراهيم السعافين - بكر عباس، الطبعة الرابعة، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٤ م.
٤. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن جحر، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٩ م.
٥. حاوي، إيليا، **امرأة القيس شاعر المرأة والطبيعة**، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٠ م.
٦. الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، تحقيق: فريد الجندي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠ م.
٧. داكن، بيير، **المرأة، بحث في سيميولوجيا الأعمق، المرأة**، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٨٣ م.
٨. الزركلي، خير الدين، **الأعلام** "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين"، مراجعة: عبد السلام علي، الطبعة الحادية عشرة، بيروت: دار العلم للملاتين، ١٩٩٥ م.
٩. الزبير، محمد، **الحياة والموت في الشعر الأموي**، الطبعة الأولى، الرياض: دار أمية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩ م.
١٠. زعيور، علي، **صياغات شعبية حول المعرفة، والخصوصية، والقدر**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأندرس للطباعة والنشر، ١٩٨٤ م.
١١. سليم، وفاء، **الأم بين السير والملامح**، الطبعة الأولى، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٢ م.
١٢. السوّاح، فراس، **مغامرة العقل الأولى**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٢ م.
١٣. العالم، إسماعيل، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، الطبعة الأولى، بيروت: دار عمار،



١٦٤ صور المكان الخصب في شعر العرجي - عبد الكريم يعقوب وبحرين بيطار

.م ١٩٨٧

١٤. عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ولالاتها، الطبعة الأولى، دار الفارابي، ١٩٩٤ م.

١٥. العرجي، عبد الله بن عمر القرشي، الديوان، رواية أبي الفتح، عثمان بن جنّي، شرحه وحققه: خضر الطائي، ورشيد العبيدي، الطبعة الأولى، بغداد: الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة، ١٩٥٦ م.

١٦. عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب ١٩٩٢ م.

تصویر های مکان حاصلخیز در شعر های عربی

دکتر عبدالکریم یعقوب* و لجين بیطار**

چکیده:

این پژوهش به دنبال آشکارسازی ابعاد روح انسانی یکی از شعرای عصر اموی است. و تغییراتی که در جامعه اموی رخ داده بود را نشان می دهد که سبک و روش تفکر انسان را به طور روشن تحت تاثیر قرار داد و باعث شد انسان در مسائل عمیق تر و روشن فکرانه تر بیاندیشد. و در نگرش نسبت به زندگی بیگانگه خود منعکس شود. لذا ویژگی های بیگانگی خود در تصاویر مکان در شعر های عربی شروع متابلور گردید که به عمق و دانستن مشخص می انجامد و شامل ویژگی های مسؤولیت و معنای پیشی گرفتن است؛ و توانایی انسان را برای پیشرفت خود و دیگران توضیح داده است؛ وی را به انسجام انسان دوستانه و استحکام اجتماعی به منظور شکل گیری قدرت آگاه و بلند پروازانه تشویق نماید که وی را به پاییندی به زمین تشویق کند.

همچنین این پژوهش اهمیت مطالعه و بررسی تصاویر را برای منتقدان معاصر به تصویر می کشد؛ آن وسیله ای است که برای کاوش شعر و موقعیت شاعر نسبت به واقعیت را به کاربرده می شود. این یکی از معیار های مهم خود در قضاوت در خصوص صحت تجربه و توانایی شاعر در شکل گیری آن در قالبی است برای رسیدن به دانش و سرگرمی برای کسانی که دریافتند.

کلیدواژه ها: محل بارور، مسؤولیت، پیشی گرفتن.

* استاد گروه زبان عربی، دانشکده آداب و علوم انسانی، دانشگاه تشریف، لاذقیه، سوریه، (نویسنده مسؤول) ۰۰۹۶۳۹۳۳۶۰۹۷۷۷

** دانشجوی دکتری در رشته زبان عربی، دانشکده آداب و علوم انسانی، دانشگاه تشریف، لاذقیه، سوریه، lujain_bitar@yahoo.com

Images of Fertile lands in Al Arji's Poetry

Abdul Karim Yaqoub*, Lujain Bitar **

Abstract

This research aims to unveil the nature of human spirit and reflect the transformations that took place in the Omayyad society. These changes had a major influence on the poets' thinking during that era. These changes are mirrored in the deep and sophisticated thinking and self-isolation of people, which is a significant feature of those living during the Omayyad era. This feature is portrayed clearly through the images of fertile lands in Al Arji's poetry and is embedded in a deep knowledge which indicates a sense of responsibility and going beyond the mundane and habitual. This can, in turn, clarify the capability human beings to upgrade themselves and others. These images have also induced human solidarity and social unity and have helped people to obtain a determination and will which keep man attached to the land. This research also highlights the significance of artistic images as a main tool for the contemporary critical thinkers to understand poems and to unveil poets' attitudes towards life. These images are considered as an important standard to assess the poetic experience. They also indicate the poet's capability in conveying knowledge and pleasure to the reader.

Keywords: Fertile land: responsibility, courage

* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

** - Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.